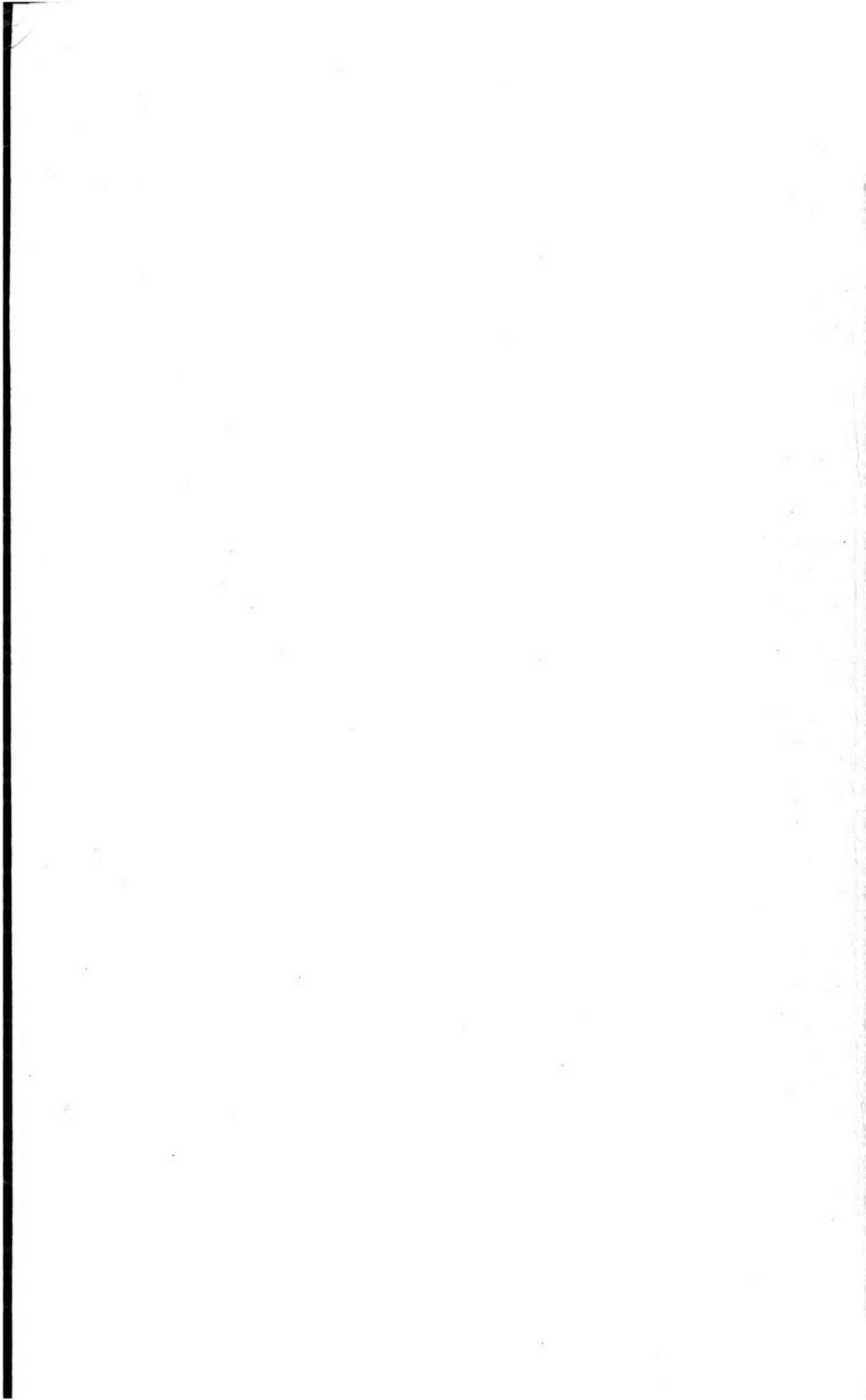


Лилиан Гиш

КИНО,
ГРИФФИТ
И Я





Измайлово Абисинское
в солнце не краснеет
блеск ее зелен

Будет ее зелен
красивой, красивой.

С уважением

Нина Бондарь.

4 марта 1976 года.

*Мемуары
кинематографистов*



Lillian Gish

THE MOVIES,
mr. GRIFFITH
AND
ME

By
Lillian Gish
with
Ann Pinchot

Лилиан Гиш

**КИНО
ГРИФФИТ
И Я**

*Книга
написана
при участии
Энн Пинчот*

*Москва
«Искусство»
1974*

778 И
Г 51

Перевод
З. Гинзбург

Под редакцией
M. Блеймана

Г 80106-177 100-74
025(01)-74

© Сокращенный перевод на русский язык,
издательство «Искусство», 1974 г.

УЛЫБКА ЛИЛИАН ГИШ

На трибуну Кремлевского Дворца съездов вышла маленькая худая старая женщина. Председательствующий на открытии VI Московского Международного кинофестиваля назвал ее имя.

Люди, переполнившие зал, единодушно поднялись. Они выразили свое восхищенное почтение великой актрисе.

И Лилиан Гиш улыбнулась. Как всегда — смущенно и скромно.

Несколько раньше Г. М. Козинцев в книге «Глубокий экран» рассказывал, что, путешествуя по Соединенным Штатам, он захотел непременно встретиться с актрисой.

Они увиделись в каком-то из садов Нью-Йорка. Лилиан Гиш удивилась, что о ней еще помнят в таком далеком Советском Союзе.

Козинцев ответил, что ее любят все, кто видел на экране.

Тогда Лилиан Гиш вдруг приподняла кончиками пальцев уголки губ и показала, как ребенок принуждает себя улыбнуться.

— Поэтому? — спросила она.

Актриса знала, что именно это мимолетное движение принесло ей мировую славу, и даже потом написала об этом.

Впрочем, не только она. Вспомним первые книги о кинематографе, написанные еще в 20-х годах. Нет ни одной, в которой бы не было упомянуто об улыбке Лилиан Гиш. Больше того, именно она послужила опорой для рождавшейся эстетики кинематографа. Так, крупнейший в ту пору теоретик нового искусства Бела Балаш, полагавший, что специфической особенностью кинематографа является его способность передать мельчайшие движения человеческой души и пластически их воплотить, ссылался на улыбку Лилиан Гиш как на самый убедительный и яркий пример.

Не важно, был прав или ошибался Балаш, все равно — короткий кадр из фильма Дэвида Уарка Гриффита «Сломанные побеги» стал знаком великого качественного скачка, знаком того, что кинематограф становится великим искусством.

Вот почему так почтительно поднялись люди в зале Кремлевского Дворца съездов. Даже те из них, кто не видел «Сломанные побеги», «Далеко на Востоке», «Сиротки бури», знали, что с именем Лилиан Гиш связано рождение современной кинематографии.

И вот теперь передо мной лежит книга «Кино, Гриффит и я» — рассказ Лилиан Гиш об истории своего искусства.

Мемуарист не историк. Он не обязан, да и не может быть объективным. Интерес мемуаров не только в том, что они восстанавливают для нас живую историческую действительность, но и в том, что характеризуют их автора.

Конечно, если мемуарист крупная личность, его показания приобретают объективную ценность. Но мы знаем воспоминания, авторы которых попросту сводят счеты с историей и современниками. Но это вовсе не значит, что их свидетельство не имеет цены.

Так, примерно в одну и ту же эпоху были написаны «Былое и думы» Герцена и мемуары князя Долгорукова. Величие Герцена не только в его революционной деятельности, но и в его гениальной книге. Не зная «Былое и думы», не понять время и людей этого времени.

Но и мемуары Долгорукова изобилуют меткими наблюдениями людей и нравов. Правда, они одновременно характеризуют и автора как мелкого и злобного человека. Что ж, историки, полностью доверяя характеристикам Герцена, не отказываются и от ссылок на воспоминания Долгорукого, правда, с опаской, всегда памятую о личности мемуариста.

Историки литературы справедливо доверяют показаниям Эккермана, почтительно точно зафиксировавшего поведение и мысли своего великого собеседника в «Разговорах с Гёте», хотя наиболее проницательные из них учитывают филистерски-ограниченный характер этого мемуариста. Точно так же они не дают полной веры Брессону, автору книги «Анатоль Франс в халате», зная, что он всего только легкомысленный, хотя и наблюдательный, сплетник.

Все эти примеры должны подкрепить нехитрую мысль, что читателю мемуаров нужно учитывать и характер и масштаб личности мемуариста, который, так часто бывает, много мельче людей, которых описывает, а иногда, как это ни парадоксально, даже мельче самого себя.

В мемуарной литературе особое место занимают воспоминания людей искусства. Мы раскрываем книги воспоминаний писателей, художников и актеров в надежде проникнуть в тайну творческого процесса. Мы хотим узнать, какие события, какие размышления, какие движения души привели художников к совершенству, понять технику воплощения созданных ими образов.

Ограничусь ссылкой только на театральные мемуары. Мы знаем книги К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, которые стали не только источником познания истории театра, но и фундаментом для построения театральной теории, источником проникновения в психологию творчества. Но рядом с их книгами существует обильная литература актерских воспоминаний, интересных разве только бытовыми наблюдениями, анекдотическими, пусть и характер-

ными фактами из прошлого театра. Такие книги не дают представления о творческой личности их авторов. Они как мемуаристы не достигают своего же творческого масштаба. Так как я никого не хочу обижать, то авторов таких книг не назову.

Если мы обратимся к пока еще немногочисленной кинематографической мемуаристике, то найдем и серьезные работы, приоткрывающие тайну творческого процесса, такие, как книги Рене Клер и Г. Козинцева, и воспоминания, подчас разочаровывающие своей незначительностью, если не сказать, пустотой. Такова, к примеру «Автобиография» Ч. Чаплина. Автору этой мемуарной книги не откажешь в наблюдательности, в юморе, даже в литературном даровании. Но открытия тайны актера и режиссера, создавшего великий образ, который стал, может быть, самым крупным явлением современного искусства, в мемуарной книге Чаплина не найти. Актер велик, автор мемуаров зауряден.

К какому же типу мемуаров относится книга Лилиан Гиш «Кино, Гриффит и я»?

Название книги полностью раскрывает ее содержание. Лилиан Гиш рассказывает о первых годах американской кинематографии, подробно описывает характер и судьбу Д. Гриффита и, наконец, рассказывает о себе.

Чтобы понять книгу и ее автора, нужно, прежде всего, обратиться к третьей части ее заголовка — «и я».

Невнимательный читатель, может быть, скажет, что великая актриса обнаружила в мемуарах характер американской обывательницы, чьи представления о жизни и искусстве рождены «главной улицей» Массиллона в штате Огайо, которые так уничтожающе зло описаны Синклером Льюисом и Шервудом Андерсоном, поместившим свой вымышленный Уайнсбург в том же штате.

Может показаться, что мемуаристка обладает дурным литературным вкусом. Она примитивно религиозна и по-обывательски судит об истории — таковы ее рассуждения о войне Севера с Югом, об истории Христа, Французской революции. Даже рассказывая о творческой трагедии Гриффита, которым она искренне восхищается и любовь к которому пронесла через всю жизнь, она не забывает осудить его неумение считать деньги, его бессмысленное расточительство.

Я не утирирую — все это можно прочитать в оригинальном варианте книги Лилиан Гиш. Но в том-то и дело, что эта типичная

американская обывательница начала нашего века стала одной из величайших актрис в истории кинематографии и, забегая вперед, умным и проницательным мемуаристом.

От этой парадоксальной ситуации не отделаться пожатием плеч и меланхолическим признанием, что, мол, бывает и так. Прежде всего нужно понять, что постижение характера великой актрисы достигается не простым, механическим наложением противоречащих друг другу психологических силуэтов один на другой. Характер возникает из единства противоречий. И я не побоюсь утверждать, что Лилиан Гиш не стала бы эстетическим воплощением идеала эпохи, если бы не выразила с гениальным проникновением характер «золотоволосого ангела» с «главной улицы» Массиллона, что в штате Огайо.

Рассказывая о Гриффите, о режиссере, картины которого с ее участием принесли мировое признание и ей и ему, Лилиан Гиш прозорливо утверждает, что у него сложился старомодный идеал женщины светловолосой, наивной, покорной, нравственной и хрупкой. Именно этот идеал и воплотила в своих фильмах Лилиан Гиш. Он отвечал не только эстетическим склонностям Гриффита, но и воплощал эстетический и моральный идеал Америки. Вряд ли нужно относиться к этому идеалу свысока и подчеркивать его художественный схематизм и моральное ханжество. В образе, который совместно создавали Лилиан Гиш и Д.-У. Гриффит, было сентиментальное бунтарство, другого более точного термина я не могу подобрать. Этот образ фиксировал демократические представления о нравственности и красоте.

Нравственный идеал, который воплощала Лилиан Гиш, заключался в высочайшей моральной стойкости, в величайшем сопротивлении окружающей жизни, которая все больше и больше теряла нравственный характер. Сила духовного сопротивления была воплощена в форме физической слабости, что придавало образу особую привлекательность.

Образ этот завоевал не только американский, но и мировой экран, вплоть до той поры, когда условия жизни так изменились, что потребовали других характеров. Пуританская, фермерская Америка отходила в прошлое вместе со своими героями, золотоволосыми Лилиан Гиш и более удачливой, чем она, хотя и менее талантливой Мэри Пикфорд. Их вытеснили созданные в литературе Скоттом Фитцджеральдом, а в кино Гретой Гарбо и ее знаменитыми сверстницами образы. Наступал «век джаза», в искусстве которого

нравственному душевному здоровью была противопоставлена драматически изысканная сложность характера.

Но это пришло потом, а в первые десятилетия века, в образе, созданном Лилиан Гиш, было выражено со всей полнотой представление американского общества об идеале женщины. Вот почему Гриффит, который в период своего расцвета был предельно чуток к психологии рядового американца, избрал именно Лилиан Гиш, чтобы сыграть в «Нетерпимости» образ вечной женственности, образ материнства, воплощающий исторический идеал человечества.

Может быть, в этом ключ гениальной актерской правдивости Лилиан Гиш. Она играет в своих фильмах и свое представление об идеале и свой собственный характер.

Так она описывает себя в начале своих мемуаров, пусть это и вызывает у современного читателя снисходительную, хотя, надеюсь, и сочувственную улыбку.

Нужно сказать, что, описывая свою жизнь, Лилиан Гиш ненавязчиво, органично и просто демонстрирует свое интеллектуальное и эстетическое «взросление». Она актриса и не хочет разрушать критикой органически растущий образ мемуаристки. Она не педалирует современное отношение к своему прошлому, потому что стремится сохранить единый образ. Вот почему она описывает свои первые театральные роли в третьестепенных мелодрамах и примитивных феериях с позиций актрисы, которая в них играла. Потом ее представления об искусстве усложняются — недаром Дороти пишет, что Лилиан всегда стремилась выбрать в искусстве самое лучшее. Действительно, на страницах мемуаров после восхищения примитивными драматургическими замыслами Гриффита появляются имена Генри Менкена, Шервуда Андерсона, Теодора Драйзера, а позже Скотта Фитцджеральда, Юджина О'Нила, Тенесси Уильямса.

Правда, сентиментальный тон в мемуарах сохраняется до конца потому, что сентиментален характер. Впрочем, это понятие не всегда заслуживает осуждения. И если в истории литературы мы знаем вульгаризирующую сентиментальность, то знаем и большую школу сентиментального искусства, давшую Стерна, Филдинга, Ричардсона, Джейн Остин с их вниманием к жизни рядового человека, в психологию которого они глубоко проникали. Недаром сентиментальная школа была предшественницей искусства реализма и ей отдали должное Диккенс и Бальзак.

Кинематография быстро пробегала дистанцию, которую до нее уже прошла литература. Вот почему так поразила зрителей и крити-

ков улыбка Лилиан Гиш в «Сломанных побегах». Она знаменовала, что кинематография чуть ли не впервые обращается к духовной жизни человека.

Пусть открытие Лилиан Гиш и произошло в примитивных мелодраматических формах, но открытие остается.

Искусство выполняет несколько функций. Великое реалистическое искусство не только описывает жизненные факты, но и анализирует их, вскрывает их подлинное содержание. Но возможно и искусство, задача которого ограничена, если можно так выразиться, свидетельскими показаниями. Такое искусство демонстрирует духовный мир эпохи, ее представления об этическом и эстетическом идеале. Таково искусство Лилиан Гиш, которое как нельзя лучше выражает духовный облик Америки начала XX века.

Свидетельством о духовном мире этой эпохи являются и мемуары актрисы. Их сентиментальная наивность не стилизация, а откровенное и честное раскрытие этого мира. А откровенность никогда не бывает пошлой, хотя, это нужно сказать прямо, многие чересчур уж сентиментальные наивности пришлось исключать в русском издании книги.

Лилиан Гиш рассказывает свою историю в связи с историей американского театра и американского кинематографа. Многие факты, описанные ею, читатель уже знает хотя бы из «Автобиографии» Ч. Чаплина. В этом нет ничего удивительного. Чаплин начал работу в американской кинематографии в те же годы, что и Лилиан Гиш. Он так же колоритно, как и она, описывает атмосферу на съемках, примитивную технику дощатых, на скорую руку выстроенных ательебалаганов. К описаниям Голливуда у Лилиан Гиш можно прибавить рассказ Чаплина о том, как на Сансет-бульваре и Беверли Хиллз, ставшими потом фешенебельными районами кинематографической столицы, по ночам выли волки.

Совпадают с «Автобиографией» Чаплина и иные характеристики Лилиан Гиш. Пусть он не описывает, как появился в кинематографии заслуживший потом всемирную славу весёлый толстяк Мак Сеннет, но его характеристика совпадает у обоих мемуаристов.

Как и Чаплин, Лилиан Гиш начинает свой рассказ с истоков кинематографии, с театра. Правда, он описывает бродячую жизнь английских мюзик-холльных трупп, она — американские драматические театры. Но многое здесь совпадает у обоих мемуаристов. В этом нет ничего удивительного — оба они начали работать в театре детями.

Впрочем, внимательный читатель без труда обнаружит совпадения в обеих книгах, так же как и их известную стилистическую общность. Случайно или сознательно оба мемуариста ориентируются на стилистику Диккенса с его одновременно трагической и комической интонацией в описании нищеты и несчастий. Право же, есть много общего в рассказе Чаплина о том, как его брат Сид закладывал старьевщику свои воскресные брюки до тех пор, пока они не превратились в решето, и в том, как Лилиан Гиш повествует, как ее мама сшила к празднику красивое новое платье, превратившееся в полинявшую тряпку из-за лившего всю ночь сквозь дырявую крышу дождя.

Мне важно отметить не только совпадения, но и различия в книгах обоих мемуаристов. А эти различия есть. Чаплин сосредоточивает свое повествование на потешных, пусть и горьких, эпизодах своей театральной жизни и, кажется, всего один раз становится серьезным, когда говорит о трагедии английских клоунов, кончавших самоубийством. А вот Лилиан Гиш, сохраняя умиленный тон двенадцатилетней девочки, рассказывает об атмосфере американского театра много жестче и беспощаднее, чем это делает Чаплин.

Дело не в том, что она подробно и зорко описывает нищенское существование американских актеров, скитания их по американскому захолустью, спектакли в наскоро приспособленных для представлений сараях, постановочную халтуру и репертуарную дешевку. Это делает и Чаплин.

Но одновременно, не нарушая «детской» интонации, Лилиан Гиш приоткрывает завесу над беспощадным театральным бизнесом, хозяева которого меньше всего озабочены искусством, а стремятся к организации доходной «развлекательной» индустрии.

Как бы «по-детски» раскрывая драматические ситуации, Лилиан Гиш говорит о том, как дети-актеры вынуждены гримироваться, чтобы выглядеть старше на тот случай, если их вызовут для допроса в комиссии, контролирующие использование детского труда. И она не отказывается от разоблачительного утверждения, что эти комиссии вовсе не были гуманны и не были озабочены контролем за соблюдением законов, а больше всего хотели рекламировать свою деятельность. Коммерческий бизнес конкурировал с бизнесом политическим.

У мемуаристки нет иллюзий. После того как на спектакле она сорвалась с троса и чуть не сломала ногу, к ней участливо-заботливо

отнесся антрепренер — знаменитый Беласко. Но в его нежности она увидела не столько отзывчивость, сколько страх.

Беласко боялся судебного процесса, в результате которого мог потерять много денег. Он предпочел послать Лилиан на отдых. Это обошлось дешевле.

К сожалению, Лилиан Гиш описывает закулисную атмосферу щедрее, чем спектакли, в которых довелось ей участвовать. Она почти ничего не говорит о репертуаре, о принципах исполнения. Правда, нельзя не учесть, что в описываемое время ей было всего двенадцать-тридцать лет. Трудно предположить, что у нее сохранились сознательные впечатления о манере исполнения великой Сары Бернар и других крупных актрис, с которыми она играла.

Впрочем, я не собираюсь оправдывать Лилиан Гиш. Избранная мною сентиментально-инфантильная интонация сохраняется и тогда, когда в другие времена она возвращается на работу в театр, когда смотрит спектакли Макса Рейнгардта, играет с Джоном Гилгудом в «Гамлете», выступает в пьесах О'Нила и Теннесси Уильямса.

Возможно, Лилиан Гиш здесь «заигралась» в наивность, а вернее всего, с детства привыкшая к театру, как к «делу», она не догадывается о том, что читатель хотел бы узнать, как актриса трактовала свои роли, каким путем приходила к их воплощению.

В этом оказывается не только характер мемуаристки, но и ее «американское» отношение к искусству. И нам, привыкшим к тому, что театр — сложный творческий организм со своими общественными задачами и своим художественным стилем, трудно понять, что представляет собой даже современная «бродвейская» труппа, по существу мало чем отличающаяся от бродячих театров начала века, описанных Лилиан Гиш.

Конечно, и на Бродвее слышали о великой культуре русского и советского театра. Но знать о его традициях еще не значит следовать им.

Но вот Лилиан Гиш из малолетней актрисы театра становится малолетней актрисой кино. Приводят ее туда Мэри Пикфорд, она же Глэдис Смит, бывшая подружка, а впоследствии конкурентка.

Люди всегда любовно и грустно вспоминают о молодости. И можно понять, почему Лилиан Гиш так лирически вспоминает о студии «Мьючуэл», находившейся где-то на задворках Нью-Йорка, об ее атмосфере, об ее людях.

Конечно, только улыбку может вызвать бесхитростный рассказ Лилиан Гиш о том, как миссис Смит (Пикфорд) и миссис Гиш занимаются вязанием в вестибюле студии, когда выше этажом их дети «делают искусство». Конечно, смешно, когда режиссер Гриффит, чтобы не спутать похожих друг на друга девочек, Лилиан и Дороти, заставляет их вдеть в волосы банты разных цветов. Конечно, занятно то, что мальчик на посылках превращается в крупного актера, а случайно забредший в студию безработный впоследствии становится знаменитым режиссером. Атмосфера на съемках, где репетируют, на ходу выдумывая сюжет, когда режиссерская импровизация находит ответ в импровизации актерской, кажется одновременно и потешной и идиллической.

Но попробуем вдуматься в подлинное содержание рассказа Лилиан Гиш, и мы увидим, что она удивительно метко и точно определяет сразу же возникшее в новом искусстве противоречие.

Рассказывая о театре, она говорила о бизнесе как об условии его существования. Повествуя о кинематографе, она отмечает во-пиющее противоречие между искусством и «делом». Это противоречие оказывается не только в хозяйствской диктатуре, не только в том, что человек, вложивший деньги в картину, полноправно распоряжается на съемках, имеет право выбросить из готового фильма любой не понравившийся ему эпизод. Продюсер (этого слова еще нет в кинематографическом лексиконе) может прекратить съемки, если ему что-то не понравилось, может запретить снимать новые тогда крупные планы — словом, может все. Режиссеру иногда приходится прекратить съемки и рыскать по Нью-Йорку в поисках человека, который бы согласился финансировать незаконченную картину. Хочет или не хочет этого режиссер, ему приходится стать бизнесменом, иначе ему не работать в кино.

То, что с первых же шагов нового искусства им безраздельно завладевают деньги, оказывается на моральной атмосфере работы. Продюсеры безбожно обворовывают друг друга. Они крадут сюжеты картин, названия, иногда даже катушки снятой пленки. Они обкрадывают актеров и, зарабатывая миллионы, платят им за работу гротши. Лилиан Гиш рассказывает вопиющую историю о том, как бизнесмен Дьюэлл вторгся в доверие к ней и сумел стать одновременно и ее доверенным и владельцем фирмы, в которой она работала. Когда она отказалась подписать кабальный договор, он предложил ей выйти за него замуж, угрожая, что в случае отказа скомпрометирует ее. Эта шантажная история получила огласку и стала поводом

для сенсационного судебного процесса. Если бы Лилиан Гиш его проиграла, карьера актрисы была бы прервана навеки.

Все это, впрочем, общеизвестно, и хотя Лилиан Гиш прибавляет к подобным фактам новые наблюдения, не этим интересны ее мемуары. В них рассказано и о другой стороне процесса развития кинематографии. Несмотря на антисанитарию, на халтурную скорость кинопроизводства, на вульгарные замыслы, на нищенскую съемочную технику, в начальный период кинопроизводства в нем была творческая атмосфера.

Книга Лилиан Гиш объясняет странное чудо, которое явило развитие искусства в чудовищных условиях его возникновения.

Она рассказывает о нераздельности творческого процесса, об атмосфере студийности, господствовавшей на съемках, о том, что импровизационность рождения фильма была сильной его стороной. В самом деле, она требовала соучастия в творческой работе всех членов съемочного коллектива и создавала творческое единство во всем — в манере съемок и режиссуры, в технике актерского исполнения. Именно нераздельностью творческого труда Лилиан Гиш объясняет то, что в ту пору рождались крупные актерские индивидуальности, и то, что из помощников Гриффита, насаждавшего этот метод работы, выработались такие крупные и разные режиссеры, как Мак Сеннэт и Эрик Штрогейм.

Читатель, знакомый со студийной атмосферой наших театров в 20-е годы, закрепленной в современной театральной школе, и с принципами работы первых наших кинематографических коллективов, без труда найдет нечто общее между ними и способом производства картин в американской кинематографии ее рождения.

Больше того, есть известная общность в подходе к созданию фильмов между невольно возникшей студийностью американской кинематографии и сознательно насаждающей импровизационность передовой западной режиссурой, отстаивающей принципы так называемого «авторского кино».

Это понятно. Стремление сбросить бремя принудительной стандартизации и регламентации творческого процесса, утвердившихся прежде всего в американском кинопроизводстве, привело к поискам способов, которые бы гарантировали хотя бы относительную свободу. Отсюда стремление и к импровизированным решениям, в которых принимали бы участие все создатели фильма.

Недаром Лилиан Гиш с горечью подчеркивает, что современное кинопроизводство не дает даже минимальной возможности творче-

ства, что оно организовано так, что актер не знает сценария фильма, в котором будет сниматься, что он не смеет даже загrimироваться и выбрать для себя подходящий костюм, что с начала и до конца съемок каждое его движение регламентируют десятки людей, превращая его в манекен. Она поэтизирует время, когда актеры не только сами гримировались и одевались, но на репетициях искали варианты сюжета, отбирали снятые оператором эпизоды, принимали участие в выборе съемочных точек, участвовали в монтаже и даже писали титры картин.

Она утверждает, что наивные картины эпохи начала кино были искусством в большей степени, чем стандартные, великолепные «боевики» 30-х годов, несмотря на их техническое совершенство.

Губительность современной системы кинопроизводства, трагедия его противоречивости описаны Лилиан Гиш, я не боюсь сказать это слово, удивительно, когда она говорит в своей книге о Дэвиде Уарке Гриффите.

Если бы Лилиан Гиш написала только эпизоды, посвященные Гриффиту, ее книга была бы уже замечательной.

Было бы естественно, если бы она написала апологию. Гриффит был великим режиссером, первым, который ей встретился, он снял ее лучшие картины, те, которые принесли ей славу. И хотя критику и исследователю не полагается пытаться расшифровать то, что зашифровано автором мемуаров, я не могу удержаться от того, чтобы не сказать, что, наверное, Гриффит был самой большой, если не единственной, любовью Лилиан Гиш.

Но она удержалась от восхвалений и написала живой и вполне достоверный портрет замечательного режиссера. Простим Лилиан Гиш некоторую чрезмерность оценок работ Гриффита. Ведь она одновременно зорко и точно охарактеризовала не только его сильные стороны, но и слабости. Она рассказала о Гриффите мужественно, так, как заслуживает этот трагический человек, создавший американскую кинематографию и погубленный ею.

Характеристика Гриффита в книге Лилиан Гиш ни в чем не противоречит работам серьезных историков кинематографа. Действительно, Гриффит, в большей мере, чем кто-либо другой, сделал кинематографию из ярмарочного аттракциона искусством.

Лилиан Гиш подробно и точно перечисляет и большие и малые открытия Гриффита.

Впервые крупный план был снят Портером в «Жизни американского пожарного», но только Гриффит осмыслил эту находку и использовал ее не как технический, а образный компонент кинематографического зрелища.

Он первый рискнул снять многочастевый фильм.

Впервые в кинематографе он снимал большие массовки, масштаб которых еще никем и нигде не превзойден.

Он догадался снимать с разных точек и впервые снимал движущейся камерой.

Он первый начал монтировать картины и ввел в кино параллельное действие.

Он первый обратился от пересказа на экране анекдотических ситуаций к изображению характеров.

От условной, театральной жестикуляции он перешел к изображению реальных людей в реальных обстоятельствах.

Он был превосходным воспитателем актеров, и если в применении к американской кинематографии можно говорить о «школе» актеров, то эту школу создал именно он.

Он был человеком, который впервые поняв возможности и масштаб нового искусства, мечтал о создании международного киноязыка и даже наивно полагал, что кинематография поможет у становлению всеобщего мира и взаимопонимания.

Все это так, и Лилиан Гиш нисколько не преувеличивает роль Гриффита в истории кинематографа.

Но ценность ее показаний не только в этом. Она рассказывает и о том, почему великий американский режиссер в какой-то момент своей деятельности, еще полный сил, находясь в творческом расцвете, вдруг оказался не у дел и был попросту выброшен из американской кинематографии.

Оставим на деловой совести американки Лилиан Гиш упреки Гриффиту в том, что он не сумел сохранить заработанные им колоссальные деньги, в том, что он был нерасчетлив и расточителен.

Но Лилиан Гиш подчеркивает не только эту черту Гриффита как причину его трагического крушения. Она рассказывает и о том, что вся работа Гриффита проходила в неустанной войне с продюсерами-бизнесменами, которые ущемляли его творческую фантазию, ограничивали его художественные требования. Она подробно и точно рассказывает о том, что Гриффиту было тошно и тесно в Голливуде, о том, что он не хотел и не мог примириться с системой кинематографического бизнеса, о том, что непримиримость привела его к

тому, что продюсеры отказывались иметь с ним дело. Война, которую объявил Гриффит американской системе кинопроизводства, не могла быть им выиграна.

Назову хотя бы имя ученика Гриффита и такого же великого режиссера, как он, Эрика Штрогейма, которого тоже вышвырнули из Голливуда за непримиримость и творческие претензии.

А сколько крупных и талантливых людей были вынуждены сдаться на милость победителя и делать пустые, стандартные фильмы? Всех их не перечислить.

Гриффит и Штрогейм были первыми и самыми крупными жертвами американской кинематографической системы. И мы не забудем «охоту за ведьмами», которую предприняли в Голливуде маккартисты из «комиссии по расследованию антиамериканской деятельности», в результате которой кинематография лишилась многих талантливых людей. Да и сейчас нельзя без боли читать мемуарную книгу превосходной актрисы Ширли Мак-Лейн, разоблачающую голливудскую систему, нельзя не восхититься мужеством Марлона Брандо, отказавшегося сниматься в фильмах-штампах, и выступлениями Джейн Фонда, прославившейся не только как кинозвезда, но и как мужественный политический борец.

Но активность гражданского протesta американских кинематографистов возникла позже, в другую эпоху. А в начале 30-х годов тех, кто не соглашался «делать деньги» для развлекательного бизнеса, ожидала судьба Гриффита.

И я не могу не вспомнить так перекликающийся с воспоминаниями Лилиан Гиш драматический рассказ С. М. Эйзенштейна о встрече с Гриффитом на рассвете в небольшом отеле в Чикаго, куда великий режиссер приехал, узнав, что какая-то эксцентрическая миллионерша не прочь вложить деньги в постановку картины.

Но всего этого мало. Лилиан Гиш проницательно, хотя и противоречиво, объясняет гибель Гриффита не только его трагическим столкновением с миром бизнеса, но и творческим крушением.

Лилиан Гиш неоднократно подчеркивает, что Гриффит был «южным джентльменом», гордился тем, что его отец был героем южан в гражданской войне, был пристрастен к патриархальной романтике Юга. Все это не случайно и многое объясняет в трагедии Гриффита.

После гражданской войны прошло уже больше ста лет, но «южный вопрос» еще существует в Соединенных Штатах. Это не только вопрос о дискриминации негров, об отказе им в гражданских правах, о расизме, то есть не только политический вопрос.

Если в 20-х годах и несколько раньше американская литература, в частности школа так называемых «разграбителей грязи», сделала многое для разоблачения отсталости, ханжества, жестокости и лицемерия, царивших в городках северных штатов, то впоследствии писатели обратились к раскрытию психологии «южных джентльменов», психологии и идеологии расистской, варварской, зверски жестокой. Недаром именно американскому югу посвятил свою серию романов о Иокнапатофе такой большой писатель, как У. Фолкнер. Существует и психология и идеология Юга — самая зверская, самая реакционная, самая отвратительная. Недаром на Юге возник и благополучно существует ку-клукс-клан.

Конечно, нельзя утверждать, что Гриффит был последовательным и принципиальным выразителем психологии и идеологии «южных джентльменов». Но несомненно и то, что он сохранил и культивировал в себе некоторые ее элементы. И напрасно Лилиан Гиш, зная это и даже об этом рассказывая, увлеченно повествует о том, какой художественно сильной картиной было «Рождение нации».

Правда, Гриффит предъявил в этом фильме много творческих новшеств, но вместе с тем высказал такую чудовищную реакционность, что его демонстрация вызвала протесты и требования демократической общественности его запретить. Забыть о том, что картина вызвала политический скандал, было бы нечестно. И нужно сказать, что Лилиан Гиш тактично сообщает не только об «успехе» «Рождения нации», но и о политической буре, вызванной фильмом.

Возможно, мемуаристка и не кривит душой, когда заявляет, что Гриффит был удивлен политически отрицательной реакцией на его фильм, что он яростно утверждал, что ему чужд и отвратителен расизм, что в одном из последующих своих фильмов он, чтобы это доказать, вывел героического негра, спасающего белого офицера, что, наконец, постановка «Нетерпимости» была ответом художника на обвинения в реакционности. Может быть, все это и так. Но прославление ку-клукс-клана в «Рождении нации» все-таки было.

Политические взгляды Гриффита были, очевидно, и путанны и противоречивы, в них уживались разные влияния и разные представления. И я заговорил о психологии «южного джентльмена», о которой рассказывает и сама Лилиан Гиш, для того, чтобы вскрыть то, что она невольно, а возможно, и сознательно скрывает.

Несмотря на формальное новаторство, на неудержимую творческую смелость, Гриффит был не только политически реакционен, но во многом и художественно архаичен. Лилиан Гиш справедливо

восхищается его фантазией, изобретательностью, тем, что он мгновенно придумывал сюжеты для своих фильмов. Но сами фильмы Гриффита свидетельствуют о том, что он не поднимался над вкусами обитателей «главных улиц». Именно это и принесло ему колossalный успех. Справедливо ради нужно сказать, что Гриффит иногда пытался подняться выше вкусов своего потребителя, но это всегда приводило его к крушениям. Потребитель диктовал ему и тематику и вкус. Пусть Гриффит и любил Шекспира и Диккенса (кто их не любит?), пусть он и хотел ставить «Фауста», но кто гарантирует, что даже «Фауст» не превратился бы, сообразно американской кинематографической эстетике, в повод для мелодрамы.

Гриффит, вольно или невольно (это другой вопрос), находился в плена морализующих мелодраматических схем полубульварной американской литературы и никогда, несмотря на кинематографическую высоту своих замыслов, выше этой литературы не поднимался. Не нужно оправдывать Гриффита тем, что таков был уровень массовой американской культуры, детищем которой был кинематограф. Сошлюсь хотя бы на то, что Штрогейм осмелился воплотить в своей знаменитой «Алчности» передовой роман передового писателя эпохи Фрэнка Норриса. Гриффит ничего подобного неставил.

Рассказывая о том, каковы были представления Гриффита о морали, Лилиан Гиш недаром вспоминает, как он был шокирован поведением актрисы, которая на экране снимала чулки. Он запрещал своим актрисам поцелуй, даже если они были вызваны ситуацией на съемке. Конечно, это анекдоты, но они характерны для Гриффита.

Колоссальная художественная интуиция не была у Гриффита подкреплена такой же художественной культурой.

Интересно, что, рассказывая о том, как она попала в круг передовых литераторов 20-х годов, в круг Менкена, Скотта Фитцджеральда, Шервуда Андерсона и Драйзера, Гиш никогда не упоминает о художественных связях Гриффита. Очевидно, с передовой литературой 20-х годов у него не было ничего общего.

Все это не могло не сказаться на нем. Гриффит был велик, когда, сознательно или бессознательно, выражал этический и эстетический идеал старомодной, провинциальной Америки. Он превратился в отсталого, архаического ремесленника, способного делать только халтурные «колбаски», когда в американскую кинематографию пришли такие люди, как Шёстром, опиравшийся на традиции европейского искусства, такие режиссеры, как Кинг Видор. Как бы ни было затруднено проникновение новых веяний в кинематографический биз-

нес, они прорвались вместе с новыми людьми. После первой мировой войны Соединенные Штаты были вынуждены отказаться от патриархального провинциализма. Гриффит завоевал для кинематографа место в современной культуре, но сам кинематограф уже изменился так, что Гриффит не нашел в нем места для себя.

Мы знаем, что многие крупные американские, да и европейские режиссеры и актеры эпохи «немого» кино оказались не у дел в кино звуковом. Рассказывая о творческой катастрофе Гриффита, Лилиан Гиш об этом обстоятельстве не упоминает. Причину трагедии великого режиссера она отыскивает в его творческом сознании. Она говорит об этом пусть почтительно, пусть влюбленно, но говорит.

Лилиан Гиш рассказала о своем пути в искусстве и об истории американской кинематографии.

Она прожила в искусстве жизнь долгую и большую. Она начинала в кино, когда то делало первые шаги, и работает в новом искусстве телевидения. Мало кому удавалось на протяжении своей жизни сделать столько, сколько сделала Лилиан Гиш.

И я не могу не вернуться к эпизоду, которым начал эту статью. Я вновь вижу, как на трибуну Кремлевского Дворца съездов поднимается маленькая, хрупкая женщина. И я поднимаюсь вместе со всеми людьми, находящимися в зале, чтобы отдать ей должное.

Михаил Блейман

*Моей матери,
подарившей мне свою любовь,
Моей сестре,
научившей меня смеяться,
Моему отцу,
внушившему мне
ощущение неуверенности,
Д.-У. Гриффиту,
объяснившему мне,
что работать веселее,
чем играть.*

1

Я прижалась лицом к стеклу вагонного окна, и мне показалось, что дождь обливает его слезами. Идет ли дождь и над поездом, в котором сейчас едет Дороти? Мне хотелось, чтобы Дороти, мама и я всегда были вместе, а не только тогда, когда нас всех троих приглашали в одну и ту же труппу. Ведь нам часто приходилось расставаться, и, случалось, мы подолгу не видели друг друга.

И все-таки мы с Дороти были счастливее других детей. Мы не должны были постоянно жить в одном городе и ходить в школу — почти каждый день мы оказывались на новом месте. Наши уроки проходили в артистических уборных, на вокзалах, в меблированных комнатах. Когда мы бывали вместе, мать устраивала интересные экскурсии, и наши уроки превращались в осмотр достопримечательностей. Возможно, какой-нибудь школьный учитель и осудил бы такую систему обучения, но нам она очень нравилась.

Мы побывали во многих исторических местах — и тех, где шла война за независимость, и тех, где происходила война Севера с Югом.

Иногда мать водила нас на кладбища, и на памятниках мы читали имена наших предков. Среди них были англичане, приехавшие в Америку в 1632 году, были и шотландцы, французы, ирландцы. Маминым дедом был Сэмюэл Робинсон, сенатор и влиятельный политик штата Огайо. Нашим родственником был и Захари Тейлор, двенадцатый президент Соединенных Штатов. Все эти громкие имена нас очень смущали.

Наша мать — Мэри Робинсон Мак Коннелл после замужества стала миссис Джеймс Ли Гиш. Впервые прия на сцену, она не захотела «бесчестить» семью и приняла имя Мэй Бернард. А нас с Дороти обычно называли в афишах «Бэби» или просто «Она» — так обозначали в программах собачку или кошку.

Но девочка, чье лицо теперь отражалось в вагонном окне, знала, кто «Она».

Это была я — Лилиан Диана Гиш.

Наш отец Джеймс Ли Гиш служил в оптовой фирме, торговавшей бакалейными товарами в Спрингфильде. Во время деловой поездки он встретился с мамой. Она была очень хороша собой. Отец был тоже красив. Неудивительно, что они влюбились друг в друга и вскоре поженились. Ему едва исполнилось двадцать, а ей восемнадцать.

Отец оставил работу и купил на свои сбережения небольшую кондитерскую в Спрингфильде. Я родилась спустя год после свадьбы, родилась «в сорочке», и бабушка Гиш сказала, что это к счастью. Однако поначалу жизнь не слишком баловала меня. Трех недель от роду я заболела плевритом.

Когда мне было около года, отец открыл кондитерскую в Дейтоне. Дороти родилась уже там. Если маме приходилось много тревожиться по поводу здоровья первенца, то вторая новорожденная была крепким ребенком. По словам обожавших ее членов семьи, она была такая «милочка, вся в ямочках». У меня осталось мало воспоминаний о жизни мамы с отцом. Помню, проснувшись однажды ночью, я увидела их склонившимися над моей кроваткой. Очевидно, они собирались идти в гости. Мама была в красном атласном платье с длинным шлейфом, а отец — в темном костюме. Оба они были так красивы, что и сейчас эта картина не изгладилась из моей памяти. Отец был веселый, живой человек и любил общество. Мама очаровывала буквально всех, кто с нею встречался. Мне кажется, что тогда они были счастливы.

Иногда отец брал меня на прогулку. Обычно, чтоб перекусить, мы заходили не в кондитерскую, а в салун. Я помню темное дерево стен, полы, посыпанные опилками, и горький запах хмеля. Пока отец пил пиво, я сидела у стойки и ела печенные бобы и маринованные огурцы. Не думаю, чтобы посещения салуна нравились матери, но не в ее обычай было осуждать чужие поступки. Может быть, от нее я унаследовала сдержанность. Мама расска-

зывала, что я могла часами тихонько сидеть в качалке, убаюкивая куклу и поглядывая в окно.

Отец не мог долго жить на одном месте (маме была неясна причина его неугомонности — бурный темперамент или боязнь оставить семью без средств к существованию) — он отправился искать лучшей жизни в Нью-Йорк. Мама продолжала работать в кондитерской. Но ее доходов не хватало на содержание семьи. Хотя отец посыпал деньги, их было недостаточно. Она решила уехать в Нью-Йорк.

Мать сняла квартиру на Тридцать девятой улице, нашла работу продавщицы в Бруклинском универмаге, сдала комнату двум молодым актрисам. Отец какое-то время еще прожил с нами. По-видимому, он потерял работу. Я и сейчас восхищаюсь выдержанной мамы. Ей еще не было двадцати пяти, а она работала, содержала нас всех, стирала, штопала и шила по ночам допоздна, — и все это делала легко, создавая вокруг себя атмосферу безмятежности и любви.

Мама купила жалкую мебель кленового дерева, обя-
зившись выплачивать за нее по три доллара в неделю. Чернобровый тип, известный нам под именем «Сборщи-
ка», являлся за этими деньгами, которые мама обычно
оставляла отцу. Но как-то раз, когда мы с Дороти, усев-
шись в столовой, мирно вырезали из бумаги кукол, по-
явились какие-то мужчины и вынесли из дома все наши
кровати, стол и стулья. По-видимому, отец воспользовался
предназначенными на уплату деньгами для других
целей.

Вскоре после этого он вообще исчез из нашей жизни, хотя иногда появлялся, когда мы бывали на гастролях, в самых неожиданных местах. Однажды он пришел с бородкой «а-ля Ван Дейк», в пелерине и в развевающемся шарфе. Может быть, ему казалось, что его театральный наряд подействует на маму. Он всегда говорил, что хочет снова жить одной семьей, но мама отвечала, что она не даст себя больше дурачить.

Мама создавала какую-то уверенность в жизни, а отец — ощущение ненадежности. Став старше, я часто задумывалась, что же оказалось более ценным для меня как человека. Великим даром оказалось именно ощущение ненадежности. Мне кажется, оно и научило меня работать так, будто все зависело только от меня самой.

Однажды наша жилица, молоденькая актриса Долорес Лорн, стала уговаривать маму:

— Мэри, вы работаете за гроши. При вашей внешности вы должны быть на сцене. Если повезет, вы будете прекрасно зарабатывать и сможете хорошо воспитать девочек.

И мама стала актрисой. Она получила работу в театральной труппе Проктора в Нью-Йорке и играла роли инженю за 15 долларов в неделю. По вечерам, прежде чем уйти в театр, она укладывала нас в постель. В те дни, когда бывали дневные представления, мама брала нас с собой, и, пока она была на сцене, мы играли в ее уборной. Вскоре мамина подружка, Алиса Найлс, рассказала, что ее приглашают поехать на гастроли и дают хорошую роль.

— Вся загвоздка в том,— добавила она,— что мне нужно найти девочку, которая могла бы со мной играть. Как насчет Лилиан? Она подходящего возраста.

Мне тогда было пять лет.

Мама сопротивлялась, но Алиса подчеркнула, что мне будут платить десять долларов в неделю, а прожить я смогу на три доллара. Этих сбережений, конечно, хватит, чтобы помочь нам продержаться все лето, когда труппа Проктора не работает. К тому же она пообещала, что будет заботиться обо мне и что с «тетей» Алисой я буду в полной безопасности. В конце концов она одержала верх.

Как ни странно, это было «выгодное» время для детей в театре. В большинстве мелодрам у героини был ребенок или маленькая сестренка. От детей требовалось мало — очень немногие из этих ролей были с репликами, имевшими хоть какое-нибудь значение.

Вскоре после того, как я уехала в турне, Дороти тоже получила первую роль. Мама написала мне, что Долорес Лорн взяла Дороти играть маленького Уилли в «Восточном Линне».

Сестры Гиш отправились в путь.

2

В первое десятилетие XX века гастрольные труппы пересекали всю страну вдоль и поперек, большей частью давая в каждом городке лишь одно представление. Постоянные труппы были только в больших городах. Главным источником развлечения сельской Америки были спектакли гастролеров. Правда, уже появилось кино, но кинотеатров было немного. Большим успехом пользовались мелодрамы. Зрителям нравилась их действенность,

напряжение и точно определенные нормы морали. Добро было добром, зло было злом.

Райзингсан был тогда небольшим селением в северном Огайо, однако туда всегда приглашали гастрольные труппы. В вечер моего сценического дебюта мы играли пьесу «В полосатой куртке каторжника». В афишах меня называли «Бэби Лилиан».

Перед представлением со мной тщательно прорепетировали сцену, напомнили, что я должна сказать, учили говорить громко и ясно и сразу отвечать на вопросы. Действие протекало в каменоломне. Чтобы отомстить героине, злодей, заложив динамит, заманил туда ее ребенка. Малютка вот-вот будет разорвана на куски. Герой, уцепившись за веревку, должен был пролететь через всю сцену и схватить девочку в то мгновение, когда раздавался взрыв. Так как невозможно было подвергать опасности живого ребенка, приходилось подбрасывать куклу, которую сделали очень похожей на меня. А я оставалась спрятанной за скалой из папье-маше.

На премьере, укрытая за картонной скалой, я не была подготовлена к взрыву, потрясшему театр. С громким воплем бежала я со сцены, а в другую сторону с куклой под мышкой летел герой. Зрители были в восторге. Меня нашли спрятавшейся за какой-то ящик и выволокли на авансцену, где я приняла первые в моей жизни аплодисменты, сидя на плечах у героя.

Происшествие, случившееся в Форт-Уэйн, в штате Индиана, оказалось для меня еще более жестоким испытанием. Однажды вечером, во время представления той же пьесы «В полосатой куртке каторжника», часовой случайно уронил двустволку, и заряд попал мне в ногу. Пороховые ожоги были очень болезненны. Я убежала со сцены в уборную. К счастью, среди зрителей оказался врач. Он осмотрел меня и сказал, что я могу сыграть последнее действие. Едва я снова появилась на сцене, зал разразился аплодисментами.

Впрочем, в этом несчастном случае была приятная сторона. Керри и Гомер Робинсоны, мои двоюродные бабка и дед, послали мне в утешение меховую горжетку из светло-бежевого каракуля, к которой на шнурке была привешена муфта с маленьkim бумажником внутри. За это стоило и пострадать.

«Тетя» Алиса, с которой я играла, оказалась вегетарианкой, поэтому мне приходилось большей частью довольствоваться овсянкой на молоке по пять центов за порцию.

Часто из двух таких порций состоял весь мой обед. Но я была благодарна ей за то, что она заботилась обо мне.

Дороти тоже любила свою «тетю». Долорес Лорн была католичкой и, отправляясь в церковь, всегда брала с собой девочку. По окончании сезона, когда мы вернулись в Нью-Йорк, Дороти похвасталась, что стала католичкой.

— Подумаешь,— парировала я,— а я вегетарианка.

Несмотря на наши радужные надежды, оказалось просто немыслимым отложить из общего жалованья (тридцать пять долларов в неделю) столько денег, чтоб мы могли прожить в Нью-Йорке все лето, пока не начнется осенний набор актеров. Хватало денег только на проезд до Массиллона в Огайо, где жили тетя Эмили и дядюшка Фрэнк Кливеры. Они приняли нас очень тепло, хотя тетушка Эмили не забыла нас предупредить:

— Если вы кому-нибудь скажете, что играете в театре, детям не позволят с вами водиться.

Незадолго до наступления осени мама, Дороти и я распрошались с родственниками и вернулись в Нью-Йорк искать работу в новом сезоне. Мы ходили в агентства, специализировавшиеся на подыскании актеров для детских ролей, и вскоре поняли — если прийти в агентство очень рано и занять места на скамейке поближе к двери, продюсер увидит нас первыми. Мы с Дороти приходили к восьми утра и терпеливо ждали часа два. Если нам выпадало счастье, нас вызывали для прослушивания. Мы мечтали, чтобы нас вместе взяли в труппу, и в эту осень надежды осуществились — маму, Дороти и меня пригласили поехать в турне с труппой, игравшей пьесу «Ее первый неверный шаг».

В этой «потрясавшей» сердца мелодраме «звездой» была Элен Рей. Мы с Дороти играли ее детей, у мамы тоже была маленькая роль.

— У меня был длинный монолог, который я произнесла, держа Дороти на коленях,— рассказывала впоследствии Элен,— но мне никак не удавалось заставить ее не смотреть в публику. Я узнала, что она любит черные сладкие стручки. Положив три стручка на столик, стоявший подле нас, я сказала, что если во время спектакля она будет на них смотреть, я ей разрешу взять их себе. Этот фокус удавался почти на каждом представлении.

Я играла маленькую газетчицу, которая босиком бегала по снегу и громко выкрикивала: «А вот газеты! «Уорлд» и «Ивнинг джорнэл!». «Снег» изображали клочки белой бумаги, которые каждый вечер после представ-

ления аккуратно собирали для повторного использования. Очень часто вместе с бумажными хлопьями на меня падали сверху попадавшиеся в этом «снегу» гвозди, щепки, а один раз даже дохлый мышонок.

В пьесе «Ее первый неверный шаг» было много действий. Во втором акте была погоня на моторной лодке, в которой герой преследовал негодяя, ограбившего банк. Кульминацией третьего действия была сцена в цирке. Чтобы отомстить матери, злодей бросает ребенка в клетку льва и герой кидается спасать ребенка. Мама, конечно, была не в восторге от моего «тесного общения» со львами, но я любила животных, хотя еще ни разу не была в цирке и мне еще не доводилось встретиться со львом.

В течение сезона, пока нам приходилось скитаться по стране, мама с Дороти часто бывали в одной труппе, а я в другой. Я рано стала самостоятельной, научилась приспособливаться к любым обстоятельствам. Жизнь проходила в театре и поездах. Расстояния были короткими, и обычно во время переездов мы спали.

В каждом городе играли только один спектакль. Едва мы приезжали на новое место, «тетя» Алиса вела меня с собой нанимать номер во второсортной гостинице, цен-тов за пятьдесят в сутки. Другие актрисы нашей труппы, оставив багаж в театре, проводили у нас весь день, внося свою долю в оплату номера. Я свертывалась клубочком в кресле или шла гулять и с завистью смотрела на играющих детей. До начала вечернего представления мы освобождали номер в гостинице, а после спектакля садились в поезд, увозивший нас в другой городок.

Если приходилось долго ждать на вокзале, двое-трое актеров снимали с себя пиджаки и устраивали мне из них нечто вроде постели. Кроватью иногда становилась конторка, на которой писали телеграммы. Кто-нибудь оставался поблизости и следил, чтоб я не скатилась оттуда. Когда я выросла, мне приходилось спать на каменном полу, который застилали газетами. Актеры, как и солдаты, могут спать где угодно, не жалуясь, переносят любые трудности.

Нехватка денег не переставала нас волновать. Труппа оплачивала проезд, за все остальное мы платили сами. Тогда еще не было законов, определяющих права актеров. Мы полностью зависели от успеха пьесы и честности предпринимателей. Истории, слышанные от старших членов труппы, научили меня разбираться в людях. Случалось, что даже вполне порядочные и доброжелательные

продюсеры прогорали и оставляли нас на мели, да еще где-нибудь далеко от Нью-Йорка. Приходилось тайком удирать из гостиницы или меблированных комнат, оставляя неоплаченные счета.

Элен Хейс рассказывала, что, когда она еще ребенком разъезжала с Джоном Дрю и его труппой, его самого пускали в первоклассные отели, но никого из его актеров там не принимали. Очень скоро и я поняла, что когда находишься вне театра, не стоит упоминать, что ты с ним связана.

Может быть, от неуверенности в будущем актеры тянулись к теплым дружеским отношениям. За какой-нибудь месяц разъездов труппа становилась одной семьей, без каких бы то ни было социальных различий между ведущими актерами и рабочими сцены. Если кто-нибудь заболевал, за ним все ухаживали, во время нужды помогали. Когда дети вели себя хорошо, им платили нежностью. Я вспоминаю столяра, который избил человека, крепко выругавшегося в нашем присутствии.

Если в воскресенье мы не были в пути, нас посылали в церковь. Нам это нравилось, потому что все церкви отличались одна от другой. В католических церквях слов молитвы мы не понимали, но звон колокольчиков и хлопанье откидываемых люпитров на церковных скамьях делали службу для нас очень интересной.

Однажды, прогуливаясь, я увидела цепочку людей, входивших в церковь. Я присоединилась к ним и вдруг натолкнулась на деревянный ящик, в котором лежал первый увиденный мною покойник. Подавив крик, я выбежала из церкви... Мне хотелось спросить, почему бог заставляет людей умирать? Что таит в себе эта тайна? Но «тетя», присматривавшая за мной в этом турне, уже кричала: «Поторопись, дорогая. Будь готова. Скоро поднимется занавес». Времени для мрачных размышлений не оставалось. Жизнь на колесах была очень трудна. Частенько нам приходилось и мерзнуть и голодать. Но больше всего досаждала грязь — комнаты со следами нечистотности бывших жильцов, клопы и тараканы. Однажды, когда нам пришлось ночевать в убогой, холодной комнате, где стены сочились сыростью и пахло гнилью, я к обычной молитве на ночь вдруг добавила: «Прошу тебя, господи, не дай нам проснуться завтра утром».

Если нам случалось приехать в какой-нибудь городок Среднего Запада и прослыщать о церковном ужине для бедных прихожан, мы с Дороти платили по четвертаку

за вход в церковь и наедались до отвала. Прихожане обычно с интересом на нас поглядывали — дети-актеры были редкими посетителями ужинов. В южных пансионах мы наслаждались жареной курицей, засахаренными бататами и сдобным, липким ореховым пирогом. Иногда, в качестве особого лакомства, мы получали лакрицу или апельсин на палочке, но это бывало не часто.

Мама шила для нас и никогда для себя. Как-то на пасху мы уговорили ее сшить себе новое платье. В конце концов она купила голубой материи и сшила прелестное платье в стиле «ампир». Каркас шляпы она покрыла розочками, купленными в мелочной лавчонке. Она была очень хороша в этом наряде, который ей хотелось надеть в церковь в первый день пасхи. Она повесила свой наряд в чулан, и мы, счастливые и взволнованные, легли спать.

Всю ночь шел проливной дождь, крыша над чуланом, как оказалось, сильно протекала. Наутро мы с ужасом увидели, что слинявшая с розочек краска стекла на мамино платье и покрыла его пятнами. Это была трагедия! А мама еще утешала нас.

Она учила нас самостоятельности. Когда мы просили разрешения что-то сделать, она никогда не говорила «да» или «нет», а всегда отвечала: «Если ты считаешь это правильным...»

Если Дороти или мне случалось путешествовать одной, мама вдевала в петлицу наших платьев маленькую пуговицу. Я думала, что это украшение. Только много позднее я узнала, что пуговица была масонским знаком (отец был масоном 32-й степени), и мама надеялась, что встретившиеся нам в пути масоны приглядят за нами.

За время долгих турне у нас появилось много друзей, хотя поддерживать дружбу при нашей работе было трудно. Особенно дорога была для нас дружба с одной вдовой и тремя детьми, которые так же, как и мы, исполняли детские роли.

Мама познакомилась с миссис Смит и ее детьми в Нью-Йорке во время поисков работы в театре. Вскоре наши семьи решили, что расходы могут значительно уменьшиться, если мы снимем одну квартиру. Семья миссис Смит состояла из дочерей Глэдис и Лотти и темноволосого крепыша Джека. Мы очень любили Смитов, в особенности Глэдис, которая стала нашей маленькой мамой. Если она приказывала нам что-нибудь сделать, мы выполняли это немедленно. Она брала нас с собой в театр. Мы показывали свои карточки, на которых была указана

последняя пьеса с нашим участием, и Глэдис обращалась в окошечко к кассири: «Узнаете актеров? Мы слышали, у вас идет очень хорошая пьеса с хорошими актерами. Может, и мы могли бы у них чему-нибудь поучиться?»

Кассир поднимал глаза: «И сколько же мест вам нужно?»

Глэдис отвечала: «Пять!» — и ему приходилось высунуться и посмотреть вниз, потому что наши головы не достигали уровня кассового окошка. Едва мы забирались на свои места на галерке, Глэдис объявила: «А теперь, дети, слушайте внимательно и запоминайте, как они говорят и что делают. Может случиться, что и мы когда-нибудь будем играть на Бродвее».

Мы еще не знали, что скоро Глэдис будет там играть.

3

Мы кончили играть «Ее первый неверный шаг» и «Жена-ребенок», и я поехала к маме и Дороти в Нью-Йорк. Маме удалось накопить немного денег и открыть ларек кондитерских изделий и жареной кукурузы в веселительном парке Форт Джордж. Пока она занималась его оборудованием, мы с Дороти позировали художникам и фотографам за пять долларов в день, но, к сожалению, эта работа была непостоянной. Нам пришлось нанять комнату в очень отдаленном от центра квартале, и Смиты уже не могли жить с нами. Однако они часто посещали нас в Форт Джордже. Здесь нашлось дело и им. Смиты и мы с Дороти в целях рекламы становились на ящики и шумно приглашали гуляющих попробовать наши вкусные конфеты и жареную кукурузу, которые готовились прямо на глазах.

Осеню мама подписала за нас троих контракт на участие в пьесе под названием «Человек, говоривший правду», с Мод Фили в качестве «звезды». К середине сезона спектакль провалился на гастролях, и мы были вынуждены снова бегать в поисках работы. Меня взяли танцевать в труппу Сары Бернар, которая только что приехала из Европы.

Я вспоминаю божественную Сару, помню, как она стояла подле меня в кулисах в ожидании, когда поднимется занавес. Ей нравились мои волосы, и ее пальцы часто пробегали по их завиткам. Сама же она, на мой взгляд, была похожа на привидение со своим мертвенно-

бледным лицом, завитыми рыжими волосами и глазами цвета морской волны. Она говорила певучим голосом, и слова ее звучали для меня странно,— я никогда еще не слышала французского языка.

Это была первая постановка, в которой мне нужно было танцевать. И это меня смущало. За кулисами дежурила девушка, которая перед каждым представлением гладила мой костюм. Дисциплина была очень строгой. Как только я уходила со сцены, девушка брала меня за руку, быстро вела в актерскую уборную, помогала переодеться и немедленно изгоняла из театра. Это меня расстраивало — я привыкла к дружелюбию наших гастрольных трупп, составлявших одну семью.

Когда работа в труппе Сары Бернар закончилась, мама, Дороти и я поехали на гастроли с мелодрамой под названием «Зов долга». И тут произошла катастрофа. В маленьком южном городке мы оказались на мели, без гроша в кармане, и даже не могли купить билеты на обратный проезд до Нью-Йорка. Бедная мама, которой легче было заставить нас голодать, чем попросить у кого-нибудь денег взаймы, вынуждена была в конце концов написать своему отцу и попросить у него помощи.

Мы жили в холодной, неуютной «меблирашке», и я помню, какие мечты эта жизнь вызывала в моей душе: когда-нибудь мы будем жить в хорошем доме, у нас будет много еды и красивых платьев, и маме никогда больше не придется горевать.

В конце концов фортуна повернулась к нам лицом. Фиск О'Хара, режиссер, чьи постановки пользовались успехом, пригласил маму с Дороти поехать в турне. Их деловые отношения длились целых три года.

Мистер О'Хара сам играл в своих постановках. Он был красивым ирландцем, обладавшим звучным романтическим тенором, покорявшим не только посетительниц утренников, но и мою младшую сестру.

Дороти уже исполнилось девять лет, когда мистер О'Хара женился на ведущей актрисе своей труппе. Я была на гастролях в другом городе, и мама писала мне: «Я просто не знаю, что мне делать с Дороти. Со дня свадьбы О'Хара она ничего не ест и словно спит наяву. Как-то я ее одевала для второго действия, и пока надевала ей башмаки, она упала с сундука».

В последней пьесе, которую Дороти играла в труппе О'Хара, у нее был выход в finale спектакля. В сочельник мистер О'Хара обратился к публике с предупрежде-

нием: «Сегодня в виде сюрприза для девочки из нашей труппы мы устраиваем настоящий сочельник. Мы зажжем на сцене елку, о которой она ничего не знает. Надеюсь, что и вы вместе с нами получите удовольствие от того, что произойдет».

Дороти, как всегда, вбежала на сцену со своей репликой и вдруг увидела елку. У нее перехватило дыхание, и она долго не могла ни двинуться, ни сказать ни слова. Потом, поцеловав мистера О'Хара в щеку, она как ни в чем не бывало продолжала подавать свои реплики.

Нам всегда внушали, что публика платит за представление и имеет все права увидеть самое лучшее исполнение, на которое способны актеры, и ничто, касающееся нас лично, не должно этому помешать — ни усталость, ни болезнь, ни тревога, ни даже радость.

В те дни большинство ребят боялось привидений. Детей-актеров запугивали по-другому: «Если вы будете плохо себя вести, вас заберет «Общество Джерри», увезет далеко от мамы и посадит в большой каменный замок». Немногие из нас знали о благородных задачах этого общества. Оно было основано в последней четверти прошлого столетия нью-йоркским адвокатом Элбриджеем Томасом Джерри, посвятившим свою жизнь защите детей, работающих на фабриках и предприятиях потогонной системы и называлось «Нью-Йоркское общество защиты детей от жестокого обращения».

Его члены, казалось, особое внимание оказывали детям-актерам, полагая, что спасение театральных малюток от эксплуатации принесло бы организации хорошую рекламу. Особенную активность проявляло «Общество» в Чикаго, и мы должны были быть подготовлены к появлению его добровольных инспекторов, а это означало, что дети, приученные всегда говорить только правду, научились лгать. Мы старались выглядеть старше и для этого надевали длинные юбки и шали. Мне было всего десять лет, когда пришлось предстать перед судьей, который принял меня за шестнадцатилетнюю из-за высоких каблуков, длинного платья и волос, затянутых на затылке греческим узлом.

Я очень выросла, и нам уже трудно было найти работу. Когда Мод Адамс начала набирать труппу для пьесы «Питер Пэн», меня привели в ее уборную в театре «Эмпайр». Но мисс Адамс была миниатюрной женщиной и ей хотелось подыскать ребенка поменьше ростом. Несколько лет спустя, когда эту пьесу решили экранизиро-

вать, ее автор сэр Джеймс Барри выбрал меня на роль Питера.

Мама накопила немного денег и открыла в Ист-Сент-Луисе маленькую кондитерскую, а меня решила послать в соседний монастырь — в школу урсулинок.

Монастырь многое дал для моего развития. Его порядки не тяготили — я привыкла к дисциплине. Единственное, что меня беспокоило, — это то, что нужно было вставать в половине шестого утра.

Пища была простая, но здоровая, уроки интересные, особенно музыка и французский. Потребность в знаниях, усиленная сознанием, что мама платит двадцать долларов в месяц за мое обучение, сделали меня прилежной ученицей.

Сестры-урсулинки не знали о моей театральной деятельности. Я никогда не упоминала о сцене, боясь, что мне предложат уйти из монастыря. После окончания школы я от урсулинок вернулась к маме.

Рядом с нашей кондитерской помещался пятицентовый никель-одеон. Как только торговля затихала, мы прокрадывались в соседнюю дверь.

Однажды вечером, заняв места в зале иллюзиона и посыпав апельсины на палочках, мы с нетерпением ждали начала представления. Наконец на белой простыне появилась надпись «Лина и гуси», и... мы вошли в мир фантазии.

Кроме жужжания проектора и бренчащих звуков пианино все было тихо. Я переселилась в Голландию. Крестьянская девушка Лина была очень мила, с выразительными глазами, очаровательной улыбкой и светлыми локонами. Она показалась нам знакомой.

— Лилиан! — Дороти схватила мою руку. — Это Глэдис Смит!

Действительно, это была она, наша подруга. Потрясенные открытием, мы напряженно смотрели на экран. После того как на экране промельнуло слово «Конец», мы выбежали и бросились в кондитерскую.

— Мама, угадай, кого мы видели в картине! — Дороти не могла сдержать волнения. — Глэдис! Глэдис Смит!

— Должно быть, Смиты очутились в очень трудном положении, если они разрешили Глэдис выступить в кино, — точно определила мама.

Вскоре во время пожара погибла мамина кондитерская. Она не была застрахована, и мы опять остались без гроша.

Мы ничего не слышали об отце, никогда о нем не говорили. Но когда мама узнала из письма его брата Гранта Гиша, что отец болен и находится в санатории в Оклендоме, она решила, что я должна поехать к нему.

Поезд пришел в первом часу ночи. На станции было темно и неприятно. Я стояла на перроне в полном одиночестве. С трудом я нашла гостиницу, где и провела остаток ночи, не в силах уснуть от страха...

Но утром мне не удалось увидеть отца. Дядюшка Грант Гиш сказал, что отцу слишком плохо, и он не выдержал бы свидания. Может быть, он просто пожалел меня и не хотел, чтоб я увидела отца в тяжелом состоянии. Отец умер лишь год спустя. К этому времени мы уже переехали в Нью-Йорк.

Мы довольно часто вспоминали Глэдис Смит и решили ее навестить.

Утро, когда мы отправились в студию «Байограф», где она работала, предвещало сырой, дождливый день, и нам с Дороти было прохладно в летних платьях с пышными юбочками и широкополых соломенных шляпах. Остановились у входа перед вывеской: «Амэрикан Мутоскоп энд Байограф компани». Войдя, мы увидели винтовую лестницу, с правой стороны которой была переборка с окошком, напоминавшим театральную кассу. За окошком сидел человек средних лет и что-то насвистывал.

— Не будете ли вы так добры,— обратилась к нему мама,— вызвать мисс Глэдис Смит?

Он был удивлен.

— У нас такой нет.

— Мы видели ее в картине «Лина и гуси»,— вмешалась Дороти.

— Вы хотите видеть «Маленькую Мэри?» — Он исчез, но скоро вернулся. С ним пришла Глэдис. Она изменилась, пожалуй, выросла, прежними остались только ее милая улыбка да волосы, разделенные на пробор и спадающие кольцами на плечи. Мы обнялись. Потом мы узнали от Глэдис, что в фильмах она известна под именем «Маленькой Мэри»; не только ей одной — всем Смитам пришлось переменить имена. Теперь они были Пикфордами — Мэри, Лотти, Джек и миссис Пикфорд.

— Мистер Беласко считает, что это звучит лучше, чем Смит,— пояснила Глэдис.— Он изменил мое имя, когда я еще играла в «Кроличьих фермах Виргинии».

— Мистер Беласко? — в трепете переспросила я.— Мы надеемся поступить в его труппу.

— Я буду играть в его новой пьесе,— сказала Глэдис Смит — Мэри Пикфорд.

— Если ты будешь занята в театре, как же ты сможешь работать в кино? — поинтересовалась Дороти.

— В кино можно сниматься в перерывах между работой на сцене,— ответила Мэри.— Я снимаюсь в кино уже три года и зарабатываю больше, чем когда-либо в жизни.

Мы даже рты раскрыли.

— Другая компания предлагает мне вдвое больше, чем я получаю,— прибавила она.— У нас хорошая квартира, и у мамы автомобиль.

— Автомобиль?! — воскликнула Дороти.— Неужели съемки в фильмах могут давать такие огромные зарплатки?

— Вы должны попробовать сниматься,— глубокомысленно заметила Мэри.— Тут можно поработать, пока вы ищете ангажемент. Подождите, я поищу режиссера.

По лестнице спускался высокий стройный человек и напевал.

— Мистер Гриффит! — позвала его Мэри.

— Да, Мэри??

— Мне хотелось бы познакомить вас с моими старыми друзьями, с миссис Гиш и ее дочерьми, Лилиан и Дороти.

Это и было началом.

4

«Как-то в самом начале лета я проходил по старому вестибюлю студии «Байограф»,— писал впоследствии в автобиографических заметках Гриффит.— Две светловолосые девушки сидели, нежно прижавшись друг к дружке. Мне никогда еще не приходилось видеть более прелестной картины... Это были Лилиан и Дороти Гиш. Лилиан обладала утонченной, почти неземной красотой. Что же касается Дороти, она тоже была прелестна. Бойкая, веселая,— казалось, озорство так и рвется из всего ее существа,— она была полна милого очарования».

Я тоже постараюсь восстановить первое впечатление о Дэвиде Уарке Гриффите. Он показался мне очень высоким, а на самом деле ему не хватало двух дюймов до шести футов. Но он был импозантен, держался, как настоящий король, выглядел сильным и мужественным. Из под надвинутой на голову широкополой соломенной шля-

пы с небрежно изогнутыми полями виднелись русые бачки. Резко выдавался большой нос. Профиль его, казалось, я видела на римских монетах. Тяжелая нижняя губа и подбородок напоминали изображения королей из дома Бурбонов.

Под его взглядом я почувствовала стеснение. Казалось, он нас анатомирует. Я не знала, что ему нужны были две молоденькие актрисы для фильма, который потом вышел под названием «Невидимый враг». Подходя к нам, он начал петь: «Она никогда их сюда не впустит, никогда их сюда не впустит...»

Я не могла понять, что он хотел этим сказать, но Мэри, по-видимому, поняла. Подразнивая ее, он спросил:

— Мэри, а вы не побоялись привести в студию таких хорошеньких девушки?

Она парировала:

— Я никого не боюсь. И это мои друзья.

— Откуда вы? — спросил он меня.

— Из театра, — ответила я. — Мы приехали из Мас-силлона.

— Из Мессили-о-на, —казалось, его забавляла возможность слегка исковеркать название городка. — Ну что ж, как только я вас увидел, сразу понял, что вы настоящие янки. — И он улыбнулся маме, подчеркивая, что это было шуткой.

— А они умеют играть?

Прежде чем мама успела ответить, Дороти заявила с достоинством:

— Сэр, мы пришли из драматического театра!

— Я говорю не об умении подавать реплики. Мы здесь имеем дело не со словами.

Почувствовав наше смущение, он предложил:

— Пройдемте в репетиционный зал.

Он стал подыматься по лестнице и вдруг остановился.

— Мисс Мэри, будьте так добры, пошлите ко мне мистера Барримора, мистера Уолтхолла, мистера Бута и Бобби.

Оставив маму внизу, мы с Дороти последовали за Гриффитом. Конечно, нам было страшновато, но мы чувствовали, что здесь, наверно, не так уж плохо, если и наш друг Глэдис — Мэри и Барримор (из актерской семьи Барриморов) работают в кино. Мистер Гриффит провел нас в большую комнату, которая, наверно, раньше служила спальней хозяину дома. Вскоре вошли несколько молодых людей. Гриффит представил их нам.

— Джентльмены! — очень вежливо, что было для него, как мы потом узнали, характерно, обратился к ним Гриффит. — Это сестры Гиш, мисс Лилиан и мисс Дороти. Мы сейчас порепетируем эпизод с двумя девушками, запертymi в уединенном доме, куда пытаются проникнуть воры, чтобы ограбить сейф. — Он взглянул на нас. — А вы не близнецы, нет? Я что-то вас не различаю. — Он вышел из комнаты и вернулся, держа в руках две ленты, красную и голубую. — Снимите свои черные банты и повяжите вот эти. Лилиан — голубой, а Дороти — красный. А сейчас, Красная, вы услышали странный шум. Бегите к сестре. Голубая, вы тоже испугались. Посмотрите на меня — тут будет стоять камера. Покажите свой страх. Вы что-то услышали. Что это? Вы оказались в ловушке у разбойников. А они уже в соседней комнате! — Гриффит повернулся к одному из актеров:

— Элмер, вы взламываете окно и проникаете в дом. Вышибаете дверь в комнату, где находится сейф. А эти девчонки прячут от вас тысячи долларов. Вы только подумайте, сколько вещей на них можно купить! Покажите свою алчность... Голубая, вы слышите, он взламывает дверь. Бегите, чтобы запереть ее на засов...

— Какую дверь? — заикнулась я.

— Ту, что перед вами! Двери нет, сделайте вид, будто она есть. Бегите к телефону. Пытайтесь позвонить. Вам не отвечают. Вы понимаете, что перерезаны провода. Скажите камере все, что вы чувствуете. Страх... Больше страха! Смотрите прямо в объектив! Злодей сбил дымовую трубу, и в дыре вы увидели дуло револьвера. Вы в ужасе!

Нам было уже нетрудно повиноваться Гриффиту. Мы действительно были парализованы страхом.

— Нет, этого мало! Девушки, ухватитесь друг за друга!.. Вы съежились от страха в углу. — Гриффит выхватил настоящий револьвер и, стреляя в воздух, принялся гонять нас по комнате.

«Он сошел с ума!» — мелькнула у меня страшная мысль, пока мы метались в страстном поиске выхода.

Гриффит спрятал в карман револьвер. Он улыбался и, по-видимому, был очень доволен.

— Это будет великолепная сцена, — заметил он. — У вас обеих выразительные телодвижения и мимика. Хочите работать в картине, которую сейчас репетировали?

С широко раскрытыми глазами мы пошли за ним вниз — в ушах у нас все еще звучали выстрелы. Гриффит

был спокоен, а нас трясло, как в лихорадке. На сцене мы бы знали заранее, что должно произойти. Мы бы выучили свои реплики, грабители, может быть, сказали бы даже: «Бенг! Бенг!», чтобы обозначить выстрелы. Но здесь Гриффит импровизировал.

— Мы хотели бы посоветоваться с мамой,— сказала я колеблясь.— Мы ищем работу в театре.

— Ничего,— успокоил Гриффит — я не смогу снимать вас каждый день, и у вас останется много времени. Хотите начать работать сегодня же в качестве статисток?

Мама поблагодарила его и ответила согласием.

— Бобби,— позвал мальчугана Гриффит.— Следуйте за ним,— приказал он нам,— он вам все покажет.

Бобби повел нас в большую комнату за лестницей и указал уголок, отделенный занавеской. Там стояли два три стула и что-то вроде деревянных полок. Это была артистическая уборная. Бобби дал нам палочку светло-желтого грима и предупредил, что румяна класть нельзя, разве что чуть-чуть подмазать губы.

— Красный цвет получается на пленке черным,— пояснил Бобби.— Действие происходит в современности,— прибавил он,— так что можете играть в своих платьях. Только снимите шляпы.

Наложив грим, мы присоединились к группе актеров, которые изображали публику в театральном зале. Там, где должна была быть сцена, стоял человек, в руках у которого был большой ящик — камера. Мощные ртутные лампы издавали едкий запах, излучая зловещий свет, превращавший «зрителей» в мертвецов.

— Леди и джентльмены,— начал Гриффит,— вы только что посмотрели великолепный спектакль. Опустился занавес. Вы восторженно аплодируете.— Он обернулся к человеку с ящиком — оператору: — Вы готовы, Билли?

— Да, мистер Гриффит.

— Камера-а-а! — Гриффит растянул это слово.— Начали!

Как только сцену сняли и включили обычный свет, я принялась рассматривать студию. Это была гостиная с галереей, где плотник уже стучал молотком, прикалывая к стене холщовую декорацию железнодорожного вокзала.

Таким было наше первое знакомство с Гриффитом.

Затем мы по очереди прошли мимо конторки, каждой из нас вручили голубую квитанцию, которую нужно было отдать человеку, сидевшему в будке за перегород-

кой. Он дал маме, Дороти и мне по пять долларов. По пять долларов?! Пятнадцать долларов на троих за такую пустьяковую работу! А Гриффит еще сказал, чтобы завтра мы опять пришли сниматься в ролях, которые мы с ним репетировали.

На следующее утро Бобби Харрон тепло приветствовал нас — он тоже должен был участвовать в этой картине. Мы встретились и с оператором, мистером Битцером.

Гриффит начал репетировать с нами, изменив сюжет «Невидимого врага», чтобы он подошел к нашим возможностям. После второго завтрака мы с Дороти выбрали себе костюмы в куче подержанного платья, отдававшего запахами дезинфекции, и пошли в студию, где уже были поставлены декорации.

Первый день съемки был закончен, и мы устремились к окошечку в вестибюле — нам не терпелось узнать, сколько мы получим. Снова каждая из нас получила по пять долларов. Все получили по пять долларов в день, независимо от того, играли большую роль или были статистами, разумеется, за исключением актеров, получавших недельное жалованье. Мы с Дороти заработали в этот день десять долларов и еще двадцать за следующие два дня — в общем, вместе с маминым гонораром это составило сорок пять долларов за четыре дня, что было больше, чем мы когда-либо могли заработать в театре. Мы оставили адрес и попросили вызывать нас, когда найдется работа.

— Этот мистер Гриффит, — сказала мама, — хороший человек.

5

«Хороший человек», который стал режиссером нашего первого фильма и перевернул всю нашу жизнь, прошел долгий и трудный путь, начавшийся в Крествуде, в Кентукки, где он родился 23 января 1875 года.

Когда мы познакомились поближе, Гриффит часто с глубоким чувством говорил о своей матери и с бесконечной гордостью — об отце. Данные, которые я почерпнула из просмотра документов и неопубликованных автобиографических заметок Гриффита, значительно дополнили мои сведения о его жизни.

Семья, дом, Юг — определяли характер человека, создавшего искусство повествования в кино. Он родился через десять лет после окончания войны между Севером и Югом, но ее зловещий призрак омрачил его юность.

Родовое имение Гриффитов в первый же год войны было разрушено солдатами Севера. Руины дома заросли диким кустарником.

Дэвид родился на маленькой ферме, построенной после войны неподалеку от старого помещичьего дома. От прежнего богатства ничего не осталось.

Гриффит как-то сказал мне:

— Мне кажется, больше всех в жизни я любил отца. И мне так хотелось бы знать, любил ли и он меня больше других.

Полковник Джекоб Уарк Гриффит был наделен жаждой приключений. Ему быстро наскучило праздное существование молодого аристократа-южанина. Еще до совершеннолетия он уехал в Кентукки, изучал медицину и даже занялся практикой. Но вскоре он бросил это занятие, поехал на Юг и участвовал в мексиканской войне в войсках Захари Тейлора.

По окончании мексиканской войны Джекоб женился на Мэри Перкинс Оглсбай, происходившей из известной виргинской семьи. Но уже года два спустя он оставил жену и детей и принял командование группой, отправившейся в Калифорнию, охваченную золотой лихорадкой. Вернувшись в Крествуд, он занялся обработкой земли. К тому времени ему было сорок пять лет и он был отцом пятерых детей. Его выбрали членом законодательного учреждения штата Кентукки, и он начал забывать солдатские годы. Однако, как только началась гражданская война, он стал командиром кавалерийского полка.

После гражданской войны полковник Гриффит вернулся домой, хотя поместье его было полностью разрушено. Он снова стал работать в законодательных органах штата, но поражение Юга несло с собой не только финансовые трудности, но и полную безнадежность. Единственно, что оставалось полковнику,— это гордость. В последние годы жизни каждый воскресный вечер он устраивал чтения Библии и Шекспира для семьи, соседей и друзей, собиравшихся на веранде его домика. Иногда он сам и его друзья, ветераны войны, вспоминали военные эпизоды.

Присутствие на этих вечерах детей было обязательным, но Дэвид никогда не рассматривал это как неприятную повинность. Тихо, скромно, иногда скорчившись под столом, чтобы быть поближе к отцу, он слушал, как в раскатах его голоса звучали отголоски исторической трагедии. Он впитывал легенды и факты, которые через много лет возродились в фильме «Рождение нации».

Мать никогда не позволяла называть его иначе как полным именем «Дэвид». Уменьшительное «Дэви» было под запретом. В автобиографических заметках Гриффит писал: «Она давала мне корзиночку с завтраком и провожала в школу напутствием: «Ну, Дэвид, помни, кто ты есть, и никогда не забывай, что твое имя означает «Нежно любимый».

Ему исполнилось десять лет, когда умер отец. Мальчик принял эту потерю stoически. Единственно, что осталось семье,— это долги. Миссис Гриффит перебралась на меньшую ферму, но неудачи продолжали преследовать семью.

Придя в отчаяние, Гриффиты погрузили свои скучные пожитки в фургон и отправились в Луисвилль.

Мальчик был рад переезду. «Мы будем жить в городе,— писал он.— Не придется больше гнуть спину на табачной плантации, налегать на рукоятки плуга, воевать с упрямymi коровами, не будет утомительной и непрерывной работы на ферме. Мы уезжаем в город... Ура!

Мы вкатились прямо в самое сердце Луисвилля, со всей нашей мебелью, запиханной в старый фургон, запряженный двумя лошадьми,— я же взгромоздился на верхушку повозки.

«Деревенщина! Деревенщина!» — смеясь над нами, кричали прохожие».

Луисвилль оказался веселым городом. Юный Дэвид был так очарован всем, что тут увидел и услышал, что даже забыл о невзгодах. Улицы были заполнены живописной публикой, прибывавшей на речных судах,— это были коммивояжеры, картижники, певцы и музыканты регтаймов, привозившие из Нью-Орлеана изумительную музыку. Все шесть городских театров предлагали переполнившим их зрителям интересные концерты, водевили и спектакли театральных трупп, в которых выступали такие известные актеры, как полька Хелена Моджеевская и француженка Сара Бернар.

Когда королева американской сцены Джуллия Марлоу играла в «Ромео и Джульетте» в театре Маколея, юный Дэвид, уплатив десять центов, сидел на галерке. Можно себе представить, как старался мальчик не пропустить ни единого оттенка богатого голоса Марлоу. Может быть, тогда Гриффит решил стать американским Шекспиром. От этой цели он никогда не отказывался.

Вскоре он начал брать уроки пения. Голос его, столь похожий на голос отца, обладал большим диапазоном.

Интерес его к опере несомненно родился здесь, в Луисвилле. Впоследствии секретарь Гриффита рассказывала, что он был обладателем богатейшей библиотеки оперных партитур.

Достигнув возраста, когда смог работать, Гриффит сменил много профессий. Он был посыльным в галантейном магазине и репортером в луисвилльском «Курьере». Но приятней всего была ему работа в книжной лавке Флекснера. Спрятавшись за книжными стеллажами, он проводил долгие часы, поглощая произведения современных авторов, Шекспира и Диккенса. К счастью старый мистер Флекснер был терпеливым и добрым человеком.

— Дэвид, — говорил он, — это замечательно, что тебе хочется прочитать все книги. Но не думаешь ли ты, что не мешало бы хоть изредка смахнуть с них пыль?

Гриффит в ту пору восхищался Уолтом Уитменом. Впоследствии я часто слышала, как он говорил, что ему больше хотелось написать хотя бы одну страничку «Листьев травы», чем снять фильмы, принесшие ему мировую славу.

Друг юности Гриффита Эдмонд Рэkker так описывает его внешность в те дни — «высокий, с крючковатым носом, расхлябанный в движениях». Рэkker добавляет, что Дэвид появился в Луисвилле в джинсах, едва доходивших ему до лодыжек, в красных подтяжках, башмаках из сырой кожи, к тому же давно не стриженный. Вместе с тем он казался чопорным и трудно сближался с людьми. Однако мальчики часто встречались в библиотеке, и, по свидетельству Рэkkера, Гриффит уже тогда интересовался историей.

Его первым литературным опытом была история изгнанного из Франции герцога Орлеанского, который, как гласила легенда, приехал в Кентукки и жил на берегах Огайо. Воспламененные этой легендой, Эдмонд и Дэвид обследовали берега реки в поисках того, что можно было хотя бы с некоторой долей приблизительности назвать хижиной герцога. В своем произведении Дэвид заставил герцога влюбиться в местную красавицу, а потом во имя долга отказаться от любви и вернуться на французский трон в качестве короля Луи Филиппа.

Кто-то надоумил Гриффита, что, для того чтобы писать пьесы, имеющие успех, нужно изучить мастерство режиссуры и научиться играть на сцене. Это его увлекло. У него, так же как и у отца, была склонность к театру. Но мать пришла в ужас.

— Гриффиты позволяли себе увлекаться разными вещами,— говорила она,— но никто из них не опускался до того, чтобы стать актером.

Юноша переменил имя — стал называть себя Лоренсом Гриффитом, и не отказался от театральных увлечений.

Однако ни одна из гастрольных трупп не проявила к юноше никакого интереса. Наконец, прия в отчаяние, он поступил в любительскую труппу, организованную двумя увлекавшимися театром людьми,— один из них был комедийным актером с речного судна, а другой — кузнецом. Единственный комментарий Гриффита по поводу своего дебюта был краток: «Ну что ж, нам все-таки удалось выйти живыми из этой переделки».

«Мы играли в маленьких городках,— рассказывал он.— Играли так плохо, что публика считала свои деньги потраченными не зря — их забавляла возможность прерывать нас комментариями и криками. Нам редко удавалось выручить за спектакль столько, чтоб мы могли расплатиться за помещение, но кузнец просто разрешал эту проблему, предлагая хозяину стать членом нашей труппы и получать часть наших доходов. Прежде чем труппа распалась, в ней стало больше хозяев, чем актеров».

Затем Гриффита приняли в труппу Мефферта. Это была большая удача, и он делал все, что только мог. Его исполнение было столь интересно, что, когда по окончании спектакля он спросил у директора труппы о впечатлении, тот сухо заметил: «Вы слишком великолепны для нас».

В двадцать три года Гриффит был высоким, тощим юношей с красивым, продолговатым лицом. Голос его был так звучен, что его хорошо слышали даже в последнем ряду галерки. Пять лет он гастролировал по Соединенным Штатам с бродячими труппами, обеспечивавшими ему полуголодное существование, а зачастую и вовсе оставлявшими его на мели в чужих городах. Но Дэвид учился мастерству.

— Мое образование еще не закончено,— говорил он с юмором.

Если он не был занят в спектаклях, Гриффит брался за любую поденщину — лишь бы заработать на хлеб, крышу над головой и на билет в какой-нибудь город, где набирали актеров. Он пудлинговал сталь на металлургическом заводе, собирая хмель в Калифорнии с оперными певцами-итальянцами, которые пили дешевое красное

вино и, собирая хмель, пели сектет из «Лючии». Он был матросом на лесовозе, курсировавшем вдоль Западного побережья, а одно время, очутившись без гроша в кармане и без всяких надежд, бродяжничал с сезонными рабочими и даже жил на подаяние. Погибая от голода и холода, он с трудом дотащился в своих изношенных башмаках до Луисвилля. Трудности помогли ему окрепнуть физически и развили его мускулатуру, о чем он впоследствии с большой гордостью рассказывал. А неудачи пришпоривали его честолюбие.

Гриффит часто жаловался, что молодые женщины не балуют его вниманием, пока в Сан-Франциско не встретил молодую и привлекательную актрису, Линду Арвидсон, тепло ответившую на проявленный к ней интерес. Однако он подписал контракт с известной тогда труппой Ненс О'Нил, и им пришлось расстаться.

В мае Линда приехала в Бостон, где он гастролировал, и они обвенчались в «старой Северной церкви».

Но Гриффит оказался человеком мало подходящим для семейной жизни. Он не укладывался в те рамки, которые по общепринятым понятиям требовались для брака. Новая ответственность еще сильнее подхлестывала его честолюбие. В чемодане, уже до отказа набитом непроданными рукописями, многоактными драмами, короткими скетчами и рассказами, появились стихи. Его энергия не иссякала.

Молодая пара приехала в Нью-Йорк в июне 1906 года. Гриффитам повезло, их пригласили в труппу Томаса Диксона. Дэвиду предложили главную роль в пьесе Диксона «Единственная женщина», а Линду пригласили дублировать героиню.

Пока не начались репетиции, Гриффит писал пьесу. Но время от времени ему приходилось отрываться от нее, чтобы заработать на жизнь. Ему предложили соскребать ржавчину с железных подпор в новой подземке за два доллара с четвертью в день. Чувствуя, что ему необходимо как-то «сохранить свой престиж», он старался незаметно выскользнуть из дома, крадучись добираться до работы и только там натянуть рабочий комбинезон.

Во время этих летних месяцев он закончил первую трехактную пьесу «Глупец и девушка». Материалом для нее послужили воспоминания о собственных скитаниях по Западному берегу.

Но надеждам на постановку пьесы не суждено было сбыться. Положение Гриффита стало катастрофическим,

когда какой-то предприимчивый актер согласился играть его роль за половину жалованья. Гриффита уволили, естественно, что и Линде Арвидсон предложили уйти.

Они остались в Нью-Йорке без гроша. На рождество вместо традиционной индейки им пришлось довольствоваться шницелем. Но когда было подано кофе, Дэвид вручил жене какую-то бумажку. Это был чек! Продюсер Джеймс К. Хэккет купил «Глупца и девушку». Осуществилась давняя мечта Гриффита, он стал драматургом.

Аванс в тысячу долларов казался молодой паре настоящим богатством. Гриффит начал серьезно заниматься литературной работой. Вскоре последовал новый успех — журнал «Космополитен» купил у него рассказ за семьдесят пять долларов. А затем за шесть долларов были проданы и стихи в «Леслис Уикли».

Премьера «Глупца и девушки» с Фанни Уорд в главной роли состоялась в Вашингтоне. Пьеса шла в столице неделю, а потом неделю в Балтиморе. И на этом ее недолгая жизнь кончилась. Молодые Гриффиты в полном отчаянии вернулись в Нью-Йорк — все сбережения были исчерпаны. Гриффит трезво рассудил, что профессии писателя и актера исполнены вечных мучений и разочарований. За каждый успех приходится расплачиваться неисчислимыми неудачами.

И все-таки страстная потребность писать никогда не ослабевала у Гриффита. Он начал работать над драмой об освобождении Америки от английского владычества, которую назвал «Война». Он проводил нескончаемые часы в библиотеке Астора, где переписывал солдатские дневники и письма, читал исторические труды. Впоследствии этот опыт помог ему в работе над «Нетерпимостью» и «Рождением нации».

Чуть ли не каждый день Гриффит придумывал новые сюжеты и сочинял варианты написанных пьес, но сознавал, что оказался неудачником. Хотя ему перевалило за тридцать и он был женат, нужно было браться за что-то другое.

6

В конце XIX столетия новое явление привлекло интересы американской публики. В помещениях, называвшихся «пенни-аркадами», под которые обычно снимали пустующие магазины, зрители могли увидеть «движущиеся картинки». Нужно было бросить пенни в прорезь

и устремить взор в глазок аппарата, называвшегося кинетоскопом. Несколько лет спустя кинетоскоп был вытеснен мутоскопом, патент на который принадлежал фирме «Америкен Мутоскоп энд Байограф компани», впоследствии одной из ведущих кинокомпаний. С 1896 года движущиеся изображения проецировались на экран чаще всего в театрах водевиля, где их показывали последним номером программы.

В первый год нового столетия актеры театров водевиля забастовали, требуя повышения жалованья. У владельцев театров не оказалось выхода: им пришлось демонстрировать только фильмы, и они начали закупать кинооборудование... Но вот забастовка кончилась. Фабриканты проекционного оборудования вдруг столкнулись с отсутствием спроса на свой товар. Владельцы «пенни-аркад» — а они давно хотели показывать фильм на экране, но были не в состоянии конкурировать с хозяевами театров — воспользовались кризисом сбыта и получили возможность купить оборудование по дешевке.

Они снимали пустующие склады, оборудовали их проекционными аппаратами, несколькими стульями и назначали входную плату уже в один никель¹. Эти новые предприятия, названные «никель-одеонами», дешевые и доступные каждому, пользовались феноменальным успехом.

Программа «никель-одеонов» обычно длилась минут тридцать и состояла из нескольких коротких сюжетов, каждый из которых был длиной от тридцати пяти до семидесяти метров. Иногда хозяин «никель-одеона» ограничивался демонстрацией цветных диапозитивов, перемежая ее пением популярных песенок. На экране появились указания, касающиеся поведения публики, и неизменное предупреждение: «Дамы, очень просим вас, снимите, пожалуйста, шляпы!»

К 1908 году в стране уже было от восьми до десяти тысяч «никель-одеонов». Однако «респектабельная» публика продолжала смотреть свысока и на этот вид зрелища и на фильмы, которые в них показывали. Театральные актеры называли их «скачущими ферротипиями» и считали, что лучше помирать с голоду, чем работать для них.

Так обстояло дело, когда Гриффит впервые узнал о существовании кино. Озабоченный и удрученный, он про-

¹ Монета в пять центов.— *Прим. пер.*

ходил по улице и вдруг, как будто впервые, заметил длинную очередь перед «никель-одеоном».

Несколько дней спустя он пил кофе в дешевом ресторанчике. Напротив него сидел случайный знакомый, старый актер Солтер, по прозванию «Унылый Гас». Они обменивались краткими замечаниями о перспективах театрального сезона.

— Почему бы вам не сходить в компанию Эдисона и не повидать Портера? — посоветовал Солтер. — Он всегда может предложить работенку на несколько дней. К тому же он постоянно ищет сюжеты для кинокартин. А вы же еще и писатель.

Гриффит, негодуя, посмотрел на Солтера:

— Я еще не дошел до точки, чтобы начать работать в фильмах, — отпарировал он.

«Унылый Гас» пожал плечами:

— Это все-таки лучше, чем помирать с голоду.

На обратном пути в меблирашки, где его ждала жена, Гриффит стал размышлять по поводу совета Солтера. Эдвин С. Портер, начавший работать в компании Эдисона сейчас экспериментировал в области «движущихся картинок». «Жизнь американского пожарного» — фильм, созданный им в 1903 году, пользовался большим успехом. В нем Портер применил новшество — комбинируя свои снимки и располагая снятые сцены в сюжетной связи, он, по существу, открыл принцип монтажа.

В «Большом ограблении поезда», выпущенном в том же году, он усовершенствовал технику. Этот фильм был длиннее, чем «Жизнь американского пожарного», более сложен по монтажу и сюжету и пользовался у публики огромным успехом.

Гриффит подумал, что писать сюжеты для этих картин лучше, чем прозябать в нищете. Он рассказал жене о своих новых планах.

— Какой ужасный способ заработка, — грустно заметила она.

Они начали работать. Расхаживая по комнате, Гриффит стал диктовать жене, печатавшей на машинке. На следующий день, держа в руках конспект «Тоски», Гриффит пошел в студию Эдисона и предложил Портеру свой сценарий.

— Это не для нас, — изрек, прочитав рукопись, Портер. — Но если хотите, вы можете сыграть героя в картине, которую я собираюсь снимать.

И вот так почти случайно Гриффит вошел в кино.

Фильм Портера назывался «Спасенный из Орлиного гнезда», и Гриффит должен был сыграть лесника, спасающего ребенка из когтей орла. Он долго колебался, прежде чем согласиться на эту роль, но Портер, уже привыкший к тому, что профессиональные актеры с большой неохотой работали в новом искусстве, его утешил:

— Об этом никто не узнает.

Жалованье по пять долларов в день платили в конце каждого рабочего дня.

Гриффит по-прежнему стремился к литературной работе. Так как компания Эдисона не испытывала нужды в сценариях, он решил попытать счастья в других студиях. Вскоре компания «Байограф» стала обладательницей большого количества сюжетов, купленных по пятнадцать долларов за штуку.

Конечно, Гриффит считал сочинение сценариев жалким компромиссом. Это ясно хотя бы из иронического вступления, которым начинаются его автобиографические заметки.

Сценарии, которые он продавал «Байографу», были хорошими уже потому, что писал он, что «большинство из них я заимствовал у самых великих авторов». В эти трудные дни единственной наградой ему служила уверенность в постоянном заработке.

Кроме того, он играл в некоторых фильмах студии «Байограф». Его жена тоже играла в «Байографе» под своим девичьим именем Линды Арвидсон. Они вместе снялись в фильме «Когда рыцарство было в расцвете», скрывая, что были мужем и женой, чтобы не вызвать недовольства других актеров тем, что в одной платежной ведомости появятся имена двух Гриффитов.

Гриффит как-то рассказывал мне, что в то время «Байограф» находился в затруднительном положении. В припадке оптимизма компания начала снимать сюжетные фильмы. Но неожиданно спрос на них понизился. Конкуренция между первыми кинокомпаниями была очень жесткой. Беззастенчивые конкуренты воровали чужие копии, слегка переделывали несколько сцен и спокойно выпускали их в прокат как собственные фильмы. В конце концов «Байограф» нашел способ предотвратить вопиющее воровство, ставя где-нибудь на дверях, на стене, на окнах декораций каждой сцены свою фабричную марку. Другая трудность заключалась в непрерывных судебных процессах с Эдисоном, владевшим патентом на кинокамеру.

Кроме того, «Байограф» остро нуждался в хорошем режиссере. Когда один из режиссеров студии заболел, Генри Н. Марвин, президент фирмы, решил, что Гриффит мог бы ставить картины. Его сценарии были живыми и изобретательными, и он всегда предлагал больше, чем от него ожидали.

Гриффит встретил предложение полным молчанием. После долгой паузы он покачал головой:

— Благодарю вас, мистер Марвин, но я, пожалуй, не соглашусь.

— Мы будем платить пятьдесят долларов в неделю, а если добьетесь успеха, вы будете получать проценты с продажи фильмов.

— Если добьюсь успеха,— с усмешкой ответил Гриффит,— вот тут-то и находится ловушка. Я неплохо зарабатываю сценариями. А если я окажусь плохим режиссером? Меня уволят, и я сразу потеряю обе работы.

— Это неверно, мистер Гриффит. У кино великое будущее.

— Возможно. Но я не имею никакого представления о том, как надо ставить картины.

— Научитесь! — Слова Марвина звучали уверенно.— Если вас постигнет неудача в качестве режиссера, я верну вас на старую работу. Справедливо?

— Вполне справедливо. Ну что же, попробую.

В июне 1908 года Гриффит за два дня поставил свою первую кинокартину. Фильм о ребенке, похищенном цыганами; назывался он «Приключения Долли». Билли Битцер не был оператором этой картины, но он помогал Гриффиту в режиссуре. Он так писал о его режиссерском дебюте:

«В те времена оператору все приходилось делать и почти за все отвечать, исключая разве что непосредственную трактовку актерских задач. Оператор определял не только достаточно ли ярок свет, но и оценивал грим актеров, устанавливал точку съемки, активность жеста, не говоря уже о том, что и забот с камерой у него было предостаточно... Я согласился помочь Гриффиту во всем и даже добывал весь реквизит. Я предложил также записать в сжатой форме сценарий, чтобы выявить все его возможности... На картонке, в которой принесли из стирки мои рубашки, я начертил с полдюжины колонок и озаглавил их: «Драма. Комедия. Грустные сцены. Сентimentальные сцены...— и написал, что, по-моему, он дол-

жен подчеркнуть. Он был мне благодарен и за эти и за другие советы».

«В тот вечер, когда были закончены «Приключения Долли», — рассказывал Гриффит, — я взобрался на крышу своего отеля посмотреть, как проносится по небу комета Галлея. На улице цыганка-гадалка предсказывала наступление новой эпохи».

Десятиминутный фильм «Приключения Долли» был выпущен в июле 1908 года. Может быть, потому, что Гриффит неохотно занялся режиссурой, фильм почти не отошел от установленного Портером образца. Однако картина, которая обошлась студии в 65 долларов, а продавалась прокатчикам почти по 100 долларов за копию, имела больше успеха, чем какой бы то ни было из предыдущих фильмов «Байографа».

Вскоре начали поступать требования на фильмы, поставленные режиссером, сделавшим «Долли». Движимый инерцией, Гриффит снял за месяц еще десять фильмов. В августе руководство студии предложило ему годовой контракт, гарантируя не меньше ста долларов в неделю.

Гриффит рассчитывал, что сможет писать пьесы после работы, но скоро выяснилось, что требования новой профессии исключали малейшую возможность выкроить хотя бы минуту свободного времени. Он начал работать по расписанию, которое оставалось в силе все годы его режиссуры, — от четырнадцати до шестнадцати часов в день, — и так семь дней в неделю. Он уже ставил сам либо руководил постановкой всех фильмов «Байографа».

Вскоре стало ясно, что новый режиссер «Байографа» вовсе не собирается слепо следовать стандартам. Уже в одной из его ранних картин сюжетная кульминация основывалась на обстоятельстве, которое не могло быть выражено только действием.

— Публика должна понять, что эти двое жуликов перестают доверять друг другу, — сказал Гриффит.

— Почему бы нам не воспользоваться здесь кружком? — предложил Билли Битцер. В те времена мысли героев показывали двойной экспозицией, причем «кружок мысли» помещался в уголке кадра.

— Это уже делали, — возразил Гриффит, нетерпимый к штампу. — Может быть, есть какой-то другой способ? — И, обернувшись к стоящему рядом с ним молодому актеру, прибавил: — Попробуйте выражением лица показать свое недоверие.

Актер повиновался.

— Хорошо! — воскликнул Гриффит. — Это каждый поймет.

— Он стоит слишком далеко от камеры, и выражения его лица на плёнке не увидишь, — возразил Битцер.

— Давайте подойдем к нему поближе. Подвиньте камеру.

— Но это невозможно! Поверьте мне, камеру двигать нельзя. Вы ему срежете ноги, и весь задний план будет не в фокусе.

— Это нужно сделать, Билли, — приказал Гриффит.

Билли снял сцену с установленного расстояния, потом подвинул тяжелую камеру ближе к актерам. И хотя ноги актеров во втором кадре уже не были видны, зрителям стало ясно, что два вора близки к скоре.

После просмотра материала Гриффита вызвали к директору. Генри Марвин был в ярости.

— Мы платим за всего актера, мистер Гриффит, и хотим видеть его целиком.

Гриффит шагнул к нему:

— Посмотрите на меня, мистер Марвин, — вы меня видите всего целиком? Нет! Вы видите только половину меня, верно! И дверь позади меня тоже видна неясно, верно? То, что я показал на экране, и вы и всякий другой видят тысячу раз в день.

Продолжая снимать картины, Гриффит придвигал камеру все ближе и ближе к актерам, пока не стал снимать их крупные планы. В результате появления крупного плана изменился стиль актерской игры, она стала не столь подчеркнутой, — видя лицо актера, зритель читал его мимику и сам интерпретировал действие.

Гриффит проделал следующий эксперимент: разрывая сцену на отдельные кадры, он показывал сначала лицо одного актера, затем реакцию другого, потом предмет. Подобранные кадры он уже осмыслил в монтажной, создавая драматическую целостность фильма.

В октябре, меньше четырех месяцев спустя после того, как начал ставить картины, он снял «Эноха Ардена»¹, назвав экranизацию «Много лет спустя». Потерпевший кораблекрушение, но спасшийся муж возвращается домой и узнает, что горячо любившая его жена вновь вышла замуж. Чтобы показать чувство жены, вспоминающей своего первого мужа, Гриффит приказал подвести камеру к самому лицу актрисы. А потом, чтобы публика

¹ Поэма Альфреда Теннисона. — Прим. пер.

поняла ее мысли, он вдруг перешел к сцене, изображающей мужа на необитаемом острове. Он сразу нарушил единство времени и места действия.

Марвин решил, что Гриффит сошел с ума.

— Нельзя так прыгать с места на место,— сердито заявил он.— Это бессмысленно. Публика просто ничего не поймет.

Как это бывало с каждым нововведением Гриффита, публика не только его понимала, но и принимала с во-сторгом.

Техника, примененная Гриффитом в фильме «Много лет спустя», была не нова. Крупный план не был открытием Гриффита. В портеровской «Жизни американского пожарного» был крупный план пожарного сигнала. Гениальность Гриффита сказалась в установлении взаимосвязей отдельных кадров, в том, что он вносил в голую схему сюжета чувство и ритм.

— Я начал искать атмосферу и ключи к мотивам поведения,— рассказывал Гриффит впоследствии.— И если я достиг каких-то успехов, то в значительной мере они были обусловлены этими поисками.

Он экспериментировал и со светом. Ему не нравилось плоское невыразительное освещение. В картинах «Эдгар Аллан По», «Любовная история политика», «Исправление пьяницы» и «Пиппа проходит» он добился эффекта восходящего солнца, снимая актеров при свете камина. Но особенно пленяла его красота сцены, сзади освещенной солнцем, отбрасывающим перед актерами длинные тени. Ему хотелось снять это великолепие.

— Этого нельзя делать,— заверяли его операторы Билли Битцер и Артур Марвин.— Если вы станете снимать против солнца, лица актеров получатся черными!

И Битцер и Марвин были способными кинооператорами, но их точка зрения была традиционной. Гриффит им не поверил. Он попробовал тайком выполнить свое предложение. Но они оказались правы.

Однако не в его характере было отказываться от своей идеи. Несколько недель спустя в ресторане Гриффит вдруг заметил поразительный световой эффект — солнце как бы ореолом окружило лица людей, сидящих напротив него за столом. Тем не менее лица их ясно различались. Откуда же эта ясность? Может быть, отражение белой скатерти отбрасывает свет на лица?

Вернувшись на студию, он стал экспериментировать с белыми рефлекторами и вскоре добился успеха. Новая

манера съемок вызвала новые жалобы руководства студии. Гриффиту было сказано, что новая техника никуда не годится, потому что актеры видны смутно. Неожиданно его сторону принял Иеремия Дж. Кеннеди — вице-президент «Эмпайр стейт траст компани», финансировавший студию «Байограф»; он высказал свое восхищение по поводу достигнутых Гриффитом результатов.

— Это похоже на гравюры, мистер Гриффит, — сказал он. — Продолжайте.

Кеннеди был собирателем гравюр на стали.

Для фильма «Пиппа проходит» Гриффит вмонтировал в стену декорации подвижную панель, а позади нее поместил мощный источник света. В кадре, где Пиппа спит, панель немного опускалась, и утренний свет слегка касался ее лица. Она открывает глаза. Панель медленно опускается, и вся комната заливается светом. Гриффит воссоздал в этом эпизоде движение солнца.

Не обращая внимания на жалобы Генри Марвина, Гриффит использовал для своих фильмов сюжеты классической литературы. Как бы ни были примитивны двенадцатиминутные версии «Укрощения строптивой» и «Воскресения», они принесли кинематографу признание критики. В других своих картинах Гриффит затрагивал социальные проблемы. Он глубоко сочувствовал страданиям бедняков, возмущался несправедливостями и выразил это в таких хороших картинах, как «Песня рубашки», «Спрятавшись в пшенице».

В 1909 году, через год после постановки первого фильма, он тщательно разрабатывает новые приемы ведения действия, впервые примененные в «Много лет спустя».

«Я понял, — рассказывал он, — что в фильмах возможно одновременно передавать не только две, но и три и даже четыре нити действия».

В «Уединенной усадьбе» мать с двумя детьми оказывается в ловушке у грабителей. Героине удается позвонить мужу. Он бросается на помощь. В монтаже коротких планов Гриффит перебрасывает действие от матери с детьми к разбойникам, а потом к мужу, мчащемуся домой. По мере того как фильм приближается к кульминации, каждый план становится короче. Темп ускоряется, и повышается напряжение. Этот прием, который впоследствии станет известен под названием «параллельный монтаж», стал основным в его режиссерской практике.

В фильме «Телеграфистка из Лондейла», который он снимал два года спустя, Гриффит вызывал напряжение

уже более тонкими приемами. Героиня (ее роль исполняла Бланш Суит), которую злодеи держат пленницей на железнодорожном вокзале, ухитряется послать телеграммы своему отцу и человеку, которого она любит. Оба они работают на железной дороге и мчатся на паровозе ее спасать. Чтобы довести напряжение до кульминации, Гриффит снова обращается к параллельному монтажу, перемежая изображения девушки и ее любимого все более короткими кусками. Приближая камеру, он вводит в этот параллельный монтаж ряд коротких крупных планов паровозной трубы, пронзительно звучащего свистка, крутящихся колес. Воспроизводя движение, Гриффит создает эмоциональное напряжение.

Усовершенствование приемов режиссуры увеличивало длину фильмов, удорожало их производство.

Дирекция студии была в ужасе. Марвин кричал, что Гриффит разоряет «Байограф». Каждый раз, когда Гриффит пытался ввести что-нибудь новое, руководители компании всячески препятствовали ему, считая его расточительным фантазером. Зачем экспериментировать, если производство и так приносит прибыль?

Впоследствии Гриффит так высказывался о своих поисках: «Я не гений. Есть много режиссеров, которые могли бы делать такие же хорошие картины, как и я. Но они не хотят так упорно работать — очень утомительно день за днем все ставить и ставить. А это как раз то, чему человек должен научиться, потому что каждый из нас, по существу, не очень-то много знает о своем искусстве. Я и сам очень мало знаю. Но надеюсь научиться».

Зрителям потребовалось немного времени, чтобы полностью оценить превосходство его фильмов над всеми другими. Верные поклонники «Байографа» привыкли к неизвестным им по именам актерам гриффитовских картин и начали проявлять к ним огромный интерес. Самой популярной из актеров стала «Маленькая Мэри» — наша подруга Глэдис Смит.

Гриффит часто рассказывал историю своего знакомства с Мэри Пикфорд. Однажды посыльный студии Бобби Харрон сказал ему, что его хочет видеть какая-то юная леди. Она вошла, маленькая и очаровательная, с густыми золотистыми локонами.

— Чем могу быть вам полезен? — спросил Гриффит.

— Я была бы не прочь какое-то время сниматься у вас в фильмах, — ответила она. — Разумеется, если оплата будет удовлетворительной.

— А у вас уже есть какой-нибудь опыт? — с усмешкой спросил Гриффит, которого позабавил ее снисходительный тон.

— Два сезона я играла с Дэвидом Беласко.

— Для будущей картины нам понадобится актриса вашего типа. Что же касается гонорара, — мы платим пять долларов за день съемки.

— Что?! — Она была хорошей актрисой, и ее удивление прозвучало искренне. — Я должна получать по крайней мере десять!

Гриффит покачал головой.

— Я настоящая актриса, — настаивала она. — Я играла ответственные роли на большой сцене и получала двадцать пять долларов в неделю.

Гриффит распознал, что под этими невинными локонами скрывается расчетливый ум, и пообещал передать требования Глэдис руководству студии. Ее пригласили работать на предложенных ею условиях, хотя кое-кто из боссов считал, что не следует переоценивать ее привлекательность.

Десять лет спустя она стала зарабатывать десять тысяч долларов в неделю, работая не с Гриффитом, а с Адольфом Цукором.

Гриффит все время расширял репертуар, использовал новые темы, одновременно усовершенствуя «естественную» манеру актерской игры. Он говорил:

«Мы вынуждены развивать новые принципы актерского исполнения перед камерой. Актеры, которые приходят ко мне из театра, пользуются быстрым широким жестом и движениями, характерными для театральной сцены. А я пытаюсь прийти к реализму и показываю актерам ценность неторопливости и покоя».

К естественности поведения Гриффит приводил актеров на долгих репетициях, проявляя бесконечное терпение. Он вкладывал много сил, привлекая для работы в кино подающих надежды актеров. Я не уверена, что он соблазнил Лайонела Барримора работать в кино, но так или иначе благодаря ему Лайонел стал постоянным актером «Байографа».

...Однажды утром, когда посыльный Бобби Харрон подметал лестницу студии, рослый молодой человек спросил: не найдется ли здесь какой-нибудь работы.

— Я все могу делать, — похвастался незнакомец. — Я силен. Могу заняться бутафорией, работать посыльным, могу и играть.

По лестнице тяжело подымался Билли Битцер.

— Этот парень ищет работу,— сказал ему Бобби.

— Есть что-нибудь? — спросил молодой человек.

— Откуда я знаю,— огрызнулся Билли и исчез в дверях студии.

— Постойте минутку,— бросил Бобби и пошел искать Гриффита. Безработный, уже готовый уйти, на всякий случай еще немного потолкался у дверей.

Появился Гриффит. Молодой человек ему понравился, и он предложил ему роль. Вот каким образом Мак Сеннет, ставший впоследствии знаменитым режиссером — создателем серий знаменитых комедий, получил возможность себя проявить.

Сеннет быстро понял, какую актерскую манеру предпочитает Гриффит. Как-то он снимался в комедии, не очень твердо зная роль, и поэтому постарался сыграть ее как можно лаконичнее. По окончании съемки Гриффит, к великому удивлению Сеннета, горячо пожал ему руку.

— Это было просто замечательно!

— Но я ничего не делал,— смутился Сеннет.

— Может быть, именно потому это и было так хорошо,— усмехнулся Гриффит.

Сеннета буквально преследовала идея использования в комедии образов полицейских, и он убедил Гриффита снять смешного полисмена в очередном фильме. Впоследствии, когда сеннетовские комедии с непременным участием полицейских стали фантастически популярными, Гриффит был в восторге от успеха своего протеже.

Сеннет старался всегда оставаться с Гриффитом в зале, когда тот просматривал снятый за день материал, и запоминал его замечания.

Когда он начал ставить картины, все свои идеи он обсуждал с Гриффитом. «Конечно, Гриффит был мастером драмы, тогда как моей сильной стороной была комедия», — вспоминает Сеннет. «Но ведь атмосфера и напряжение действия — общие элементы для всех видов зрелищ».

Открыв, что, как бы ни был занят Гриффит, с ним всегда можно поговорить во время длительных прогулок (Гриффит часто ходил домой пешком), Сеннет всегда ухитрялся оказаться у выхода в тот момент, когда Гриффит выходил из студии, и как бы случайно шел с ним вместе. О чем же они говорили?

— Большой частью о картинах,— рассказывал Сеннет.— Мне хотелось выкачивать из Гриффита все, что воз-

можно. Мы говорили о технике актерской игры, о проблемах режиссуры, о свете, съемочных точках.

Сеннет оставался верен Гриффиту, хотя получал всего семьдесят пять долларов в неделю. Когда ему предложили двести семьдесят пять долларов, он отказался покинуть «Байограф».

— Конечно, эти деньги были бы мне очень кстати, но я учился, как надо ставить картины у настоящего мастера, и по сравнению с этой возможностью, прибавка жалованья ничего для меня не значила.

За коротких четыре года Гриффит поставил больше четырехсот фильмов и создал особый язык нового вида искусства. Он вернул «Байографу» кредитоспособность. Его жалованье с пятидесяти долларов в неделю подскочило до двухсот семидесяти пяти плюс процентные отчисления с каждого проданного фильма. Наконец он почувствовал себя уверенным настолько, что четвертый контракт с «Байографом» вместо прежнего «Лоренса Гриффита» с гордостью подписал своим настоящим именем.

Но самые большие его свершения были впереди.

7

Когда мы с Дороти встретились с Гриффитом, его путь в кино только начинался. Встреча с ним изменила и наши пути в искусстве.

Нашей школой, нашим домом, нашей жизнью была сцена. В кино мы пришли с надеждой, что оно сможет нас прокормить и даст крышу над головой до тех пор, пока мы не вернемся в театр. Мы продолжали искать работу на сцене.

Но, поскольку ни у мамы, ни у Дороти не нашлось ролей на осенний сезон, мы брались за любую работу в «Байографе».

На другой день после окончания съемок «Невидимого врага», нам позвонила Мэри Пикфорд и сказала, что Гриффит остался доволен нашей работой. Будучи прямодушной, Мэри, как видно, предупредила Гриффита, что его манера держать себя обидела нас, опытных профессиональных актрис. С этих пор вместо Голубой и Красной он стал называть нас мисс Лилиан и мисс Дороти и больше не украшал наши головы цветными бантами.

Кино было странным, смущающим миром, совсем не похожим на тот, что мы знали. Но все вокруг было до того увлекательно, что десяти- или даже двенадцатичасо-

вой рабочий день пролетал раньше, чем мы успевали заметить.

У нас не было сценария, который надо было изучать, не было реплик, которые надо было запоминать. Казалось, все рождалось в голове Гриффита. Он был средоточием всей деятельности студии. Кончался рабочий день актеров его группы, а он, если это было нужно, продолжал работать всю ночь, просматривая снятые фильмы, планируя работу на следующий день.

Самым ценным помощником из всех постоянных сотрудников Гриффита был оператор Готлиб Вильгельм Битцер. Билли, как все его звали, было лет под сорок: он был человеком спокойным, очень работящим и немногословным. Не в пример Гриффиту, которого волновала каждая деталь, Битцер был так погружен в свою операторскую работу, что ничего другого не замечал.

Студия помещалась в солидно построенном каменном доме викторианской эпохи, который поначалу был городским домом богатого холостяка. В зале, где был съемочный павильон, давались когда-то роскошные приемы и блистательные балы. Однако в начале XX века знатные нью-йоркские семьи начали переселяться за город. Прежде чем «Америкен Мутоскоп энд Байограф компании» сняли в аренду этот дом, его занимала фирма, торговавшая роялями, а в подвальном помещении находилась портновская мастерская.

Когда мы начали там работать, весь дом уже был полон движения, набит людьми со странно размалеванными лицами и в самых необыкновенных одеяниях. Это были актеры, сами гримировавшиеся, изобретавшие себе костюмы и зачастую даже писавшие сюжеты для своих фильмов (например, Мэри Пикфорд сочинила сюжет фильма «Лина и гуси»). Первые киноактеры работали самозабвенно. К великому сожалению, такая напряженная творческая атмосфера давно исчезла.

В коридорах и уборных обменивались догадками.

— О чём эта новая картина, в которой вы снимаетесь?

— Мэй, дорогая, я все утро репетировала только одну сцену и пока не знаю сюжет.

— Но мистер Гриффит знает?

— Конечно, он знает все!

— Вы видели утренние газеты? В них рассказано о кошмарном убийстве...

— Я уже репетирую это убийство. Мы его сегодня снимаем, а завтра смотрим.

Гриффит создал нечто вроде постоянной труппы молодых актеров. В эту труппу входили Оуэн Мур, Элмер Бут, Дональд Крисп, Джеймс Кирквуд, Эдвард Диллон, Джордж Зигмен, Споттисвуд Эйкен, Джордж Николлс, Гарри Кери, Маршал Нейлан, Кейт Брюс, Клер МакДаулл, Флоренс Лоуренс, Мириэм Купер, Фей Тинчер, Элис Джойс, Мэри Оден, Мэрион Леонард и Хэтти Делано. Одни из них стали известными и упоминаются в книгах по истории кино, другие забыты. Все они жаждали себя проявить, и между ними возникало здоровое соперничество, которое Гриффит старательно поощрял. Так, он сознательно избрал на главную роль в «Песках Ди» вместо Мэри Пикфорд или Бланш Суит, которые были в то время премьершами «Байографа», Мэй Марш, хотя для этой роли нужна была девушка с длинными пушистыми волосами. У Суит и у Мэри были густые золотистые локоны. У Мэй волосы были гораздо короче, но роль получила она. Когда было принято это решение, бабушка Бланш была в студии и бросила Гриффиту резкое замечание.

— Не понимаю, как Мэй может это сыграть,— у нее же совсем нет волос!

Мэй сыграла эту роль, а Мэри и Бланш, стараясь получить большие роли в следующей картине, стали работать еще усерднее.

В соперничестве актеров только немногие могли участвовать с такой выдержкой, как Мэри Пикфорд. В студии была общая гардеробная, где на вешалках висели платья, сильно поношенные, чтоб не сказать хуже. Стручок гардеробщик расчесывал облысевшие парики и приводил в порядок тряпье, из которого можно было соорудить костюмы. Прежде чем надеть, их приходилось очищивать. У актеров, исполнявших главные роли, было преимущество — они первыми выбирали костюмы, остальные довольствовались тем, что оставалось. Одевшись, мы должны были показаться Гриффиту. Однажды, уже после того как он одобрил костюм Мэри, наступил мой черед. Гриффит, осмотрев меня, обратился к Мэри:

— Взгляните на свою подругу. Она выглядит лучше вас. Может быть, стоит дать ей сыграть вашу роль?

Наступила смущающая пауза. Я восхлинула:

— Мэри, если этот костюм лучше, возьми его, а я надену твой.

— Я его и надену,— сказала Мэри.— Мистер Гриффит просто старается вызвать мою ревность. Это у него в обычай.

Когда мы ушли переодеваться, она мне поведала тайну поведения режиссера. Это его манера вызывать в нас соперничество. Ему кажется, что мы будем лучше играть, если будем думать, что другой может получить наши роли.

Я уже начала привыкать к работе с Гриффитом, понимать его приемы работы с актерами и стала меньше нервничать. Только однажды я увидела, как его мягкое, добре настроение сменилось жестоким гневом. В перерыве между репетициями кто-то презрительно сболтнул по поводу работы в «киношке». В глазах Гриффита сверкнули гневные искры.

— Чтоб я никогда не слышал этого слова,— загремел он.— Запомните, вы работаете не во второстепенной театральной труппе. То, что мы сегодня здесь делаем, завтра будут смотреть люди по всей Америке, по всему миру. Думайте об этом, когда будете стоять перед камерой!

Он быстро ушел. К нам подошел улыбающийся Лайонел Барримор.

— А ведь и сам Гриффит еще недавно так же уничижительно говорил о «скачущих картинках». Сейчас он во власти мечты. Он и в самом деле верит, что мы пионеры нового искусства и средства общения, для которого не существуют языковые барьеры. Вот почему он не дает себе ни отдыха, ни срока. И знаете, я начинаю верить, что он прав.

Между тем я поступила в театральную труппу Беласко.

Мне нужно было приступать к репетициям «Доброго маленького чертенка», я должна была об этом предупредить Гриффита.

— Сколько вам платит Беласко? — спросил он.

— Двадцать пять долларов в неделю,— ответила я гордо.

— Если вы останетесь постоянной актрисой моей труппы, я буду платить пятьдесят долларов в неделю.— И он неожиданно прибавил.— Тем не менее, будет глупо, если вы согласитесь. Одно имя Беласко стоит в десять раз больше того, что я вам предлагаю.

Он тут же подтвердил, что его предложение останется в силе, когда бы я ни захотела его принять. Кроме того, он возьмет Дороти на съемки в Калифорнию, гарантируя ей жалованье не меньше пятнадцати долларов в неделю плюс пять долларов за каждый день съемки.

— Я не могу платить ей больше, пока она не подрастет и пока я не узнаю, что из нее получится,— добавил Гриффит.

Нам снова надо было разлучиться. Дороти должна была поехать в Калифорнию. Мама решила вернуться в Спрингфилд, в Огайо, и работать в ресторане «Лонг Кетеринг». Я же должна была ехать на гастроли с «Добрый маленький чертенком», а потом играть его на Бродвее.

Репетиции у Беласко стали для меня испытанием. На реплики уходило больше времени, чем на действие. Мне потребовались недели на усовершенствование дикции. Очень утомляли репетиции с установкой света. На каждого из актеров направляли маленький световой луч, освещавший лицо так, чтобы публике были видны глаза. Тросами для полета (я должна была лететь через сцену) управляли восемнадцать человек за кулисами. Каждый трос перед представлением должен был быть проверен. Это значило, что каждый день мне надо было являться в театр задолго до начала спектакля.

Главную роль в пьесе играла Мэри Пикфорд, а ее дублершей была хрупкая белокурая девочка, ставшая впоследствии известной писательницей-драматургом, членом Конгресса и дипломатом — Клер Бут Люс.

Гриффит приехал на премьеру в Филадельфию и привез с собой многих актеров «Байографа». После спектакля они пришли за кулисы, тепло поздравили нас и дали мне несколько полезных советов. Гриффит был так заинтересован и Мэри и мной, что приехал и в Балтимору, когда мы там гастролировали, чтобы еще раз нас посмотреть.

В Балтиморе во время одного из рождественских утренников произошел несчастный случай. Во втором действии, когда сцена была затемнена, я упала с двухметровой высоты. Я сильно ушиблась, но еще больше страдала от уязвленного самолюбия и, кое-как поднявшись, убежала в уборную. Беласко, который в этот вечер был в театре, пришел меня утешить и узнать, не пострадала ли я от ушиба. Он был очень внимателен, и я поспешила его заверить, что ничуть не пострадала и единственное, что меня волнует, не испортила ли я впечатление от спектакля.

Премьера в Нью-Йорке прошла удачно. Я сняла маленький номер в Мерлтон-отеле за восемь долларов в неделю и купила железную печурку, чтобы подогревать еду. Питалась я однообразно — яйца, печеные бобы и

чай. Я решила откладывать по крайней мере десять долларов каждую неделю и посыпать их матери.

Нерегулярное питание и напряженная работа оказали свое действие. Я похудела и побледнела. Мэри говорила, что я стала слишком бесплотной. Она даже напомнила мне о времени, когда мы жили вместе и ей было страшно оставаться одной со мной в квартире, потому что ее мать часто говорила ей, что «я слишком хороша, чтобы жить». Беласко тоже был обеспокоен и попросил миссис Пикфорд поехать со мной на две-три недели на юг, надеясь, что южное солнце восстановит мое здоровье. Ей было трудно отказать ему, но она не могла оставить своих детей. Он предложил послать меня в Калифорнию, куда к Дороти приехала мама. Дублерша должна была заменять меня, пока я не окрепну. Но всем было ясно, и в особенности Беласко, что я в театр не вернусь. Я думала, что он очень добр ко мне, но впоследствии менеджер труппы Уильям Дин рассказал, что Беласко боялся судебного процесса из-за падения, которое могло повлиять на мое здоровье.

Холодным и мрачным зимним днем я села в поезд на Пенсильванском вокзале. Никто не пришел меня проводить. Вдруг в толпе мелькнули знакомые лица — рабочие сцены, орудовавшие тросами во время моего полета, пришли с оркестром спеть мне прощальную серенаду. Они принесли мне маленькие подарки — конфеты, орехи, журналы.

8

Путешествие из Нью-Йорка в Лос-Анджелес занимало в те времена пять суток. По контрасту с холодным и шумным Манхэттеном Лос-Анджелес в февральский день 1913 года показался мне очень приветливым. Город благоухал, как большая апельсиновая роща, и цветущие розы, казалось, радостно приветствовали меня.

Отдохнув и подлечившись, я поехала повидать Гриффита, и он предложил мне сниматься на тех же условиях, о которых говорил в Нью-Йорке.

Гриффит работал в Калифорнии уже три зимы. Он считал, что погода в Нью-Йорке мешает съемкам. К тому же он искал для своих картин большего разнообразия ландшафтов.

В Лос-Анджелесе, где население в то время исчислялось примерно в триста тысяч человек, были широкие бульвары, церкви и дома в староиспанском стиле. Совсем

рядом — океан, пустыня, горы, покрытые снегом, зеленые долины и фруктовые сады.

Когда я начала работать в Калифорнии, Мэри Пикфорд не было тогда среди актеров «Байографа». Она еще продолжала выступать в «Добром маленьком чертенке», но они с матерью уже обсуждали пункты нового контракта с Гриффитом. Миссис Пикфорд решила, что Мэри заслуживает по меньшей мере пятисот долларов в неделю, а Гриффит полагал, что такая сумма даже не подлежит обсуждению.

— Триста долларов — все, что я могу предложить,— заявил он.

— Вы пожалеете, мистер Гриффит,— угрожала миссис Пикфорд,— Мэри легко может получить пятьсот долларов.

Гриффит не стал удерживать Мэри. Он помогал своим актерам достичь успеха, но если они хотели уйти, он их не удерживал.

Его радость по поводу успеха Мэри, а позднее успеха Ричарда Бартельмеса, Мэй Марш и других была совершенно искренней и непосредственной. Он верил в свою способность находить талантливых людей, высекать из актеров искорку, которая не гасла даже если они уходили от него. Труппа «Байографа» оказалась «золотой жизнью» талантов. Если актер когда-нибудь работал с Гриффитом, любая студия была готова взять его к себе.

Мэри ушла в другую студию. Впоследствии глава фирмы «Парамаунт фэймоз плейерс», Джесси Ласки, говорил, что он предпочел бы вести дела с дюжиной банкиров, чем иметь дело с Мэри и ее мамашей. Мэри обладала исключительной деловой хваткой. Так и не вернувшись к Гриффиту, она, лет шесть спустя став самой популярной кинозвездой во всем мире, пригласила Гриффита присоединиться к Дугласу Фербенксу, Чарли Чаплину и к ней, организовавшим кинокомпанию «Юнайтед артистс».

Но все это было много позже.

Студия «Байограф» была открытой съемочной площадкой. Не было ни стен, ни крыши. На месте бывшего трамвайного парка настелили деревянный пол большой квадратуры, на который ставили декорации. Находящееся поблизости трамвайное депо было поделено на уборные, кабинет Гриффита и костюмерную. Снимать можно было только при дневном свете. Когда снимались интерьеры, занавеси и скатерти вздувались на ветру. Зрители, должно быть, думали, что в доме всегда сквозняки. При-

нимая во внимание, что съемки шли в таких условиях, достижения Гриффита кажутся особенно поразительными.

Если шел дождь, мы собирались в репетиционном зале. Гриффит вел репетицию не только своего очередного фильма, но и сцен из картин других режиссеров. Зачастую работали сразу над шестью сюжетами, находившимися в разных стадиях подготовки. Умение сконцентрировать внимание было у Гриффита так велико, что он мог одновременно смотреть репетицию, читать свои заметки и разговаривать с членами труппы.

Он ходил очень быстро и всюду поспевал. Иногда решительно, на ходу, менял сюжет, в другой раз неожиданно предлагал актеру забавную характерность или деталь, делавшую образ интересным и очень индивидуальным.

Часто, прежде чем начать съемки, актеру давали возможность порепетировать каждую роль под руководством самого Гриффита. Роли распределялись только перед началом съемок, и поэтому мы были вынуждены знакомиться со всеми ролями, которые репетировали. Такая система приучила нас к гибкости.

Когда мы узнавали, что Гриффит уже готов объявить распределение ролей, напряжение достигало предела. Мы с волнением ждали, кого же он выбрал. Часто он сообщал нам о полученной роли как бы невзначай.

«Мисс Гиш,— мог он бросить мимоходом,— вы уже присмотрели себе костюм?» Или: «Мистер Уолтхолл, нужно снять мерку для вашего мундира».

Гриффит не поощрял тщеславия. Мы жили одной большой семьей, объединенные общей целью. Важны были фильмы, а не актеры.

Как только роли были разданы, начиналась работа. На первых репетициях Гриффит сидел на табурете, а актеры выстраивались перед ним. Он сообщал сюжетный ход сцены, а мы начинали действовать, дополняя словами то, что, нам казалось, требовалось по ходу действия.

Гриффит двигался среди нас, как судья на ринге, кружаась, сгибаясь, обходя актера, зорко поглядывая на него. Пока мы несколько раз проходили сцену, он успевал увидеть актерское действие с каждой возможной съемочной точки. Вслед за тем Гриффит полностью сосредоточивался на характеристике образов. Часто он проходил сцену десятки раз, прежде чем достигал желаемого результата. Если нам все еще что-то не удавалось, он сам играл эту сцену с преувеличенной жестикуляцией, которую у нас потом смягчал.

Во время репетиций мы должны были точно ощущать весь предполагаемый реквизит — мебель, которой не было, окна в несуществующих стенах, двери там, где была пустота. Наше физическое действие становилось почти автоматическим, наши чувства — очень обостренными.

Большая часть наших репетиций были открытыми — актеры, рабочие, все, кто работал в лаборатории, могли на них приходить. Часто бывали и посторонние. Гриффиту нравилось присутствие публики на репетициях, и он работал с такой силой, что к концу сцены зрители частенько бывали в слезах. Позже мы стали играть на репетициях более сдержанно, так как берегли себя для основной съемки. Пленка была дорога, и сцены снимали только один раз.

Если актер не знал, как найти характерность и не мог войти в образ, Гриффит подсказывал ему:

— Неужели вы никогда не видели в жизни кого-нибудь похожего на вашего героя? Попробуйте его вспомнить. Постарайтесь сами разработать образ, сделать его живым и цельным.

Часто Гриффит бросал репетицию посреди сцены и уходил, — никто не знал куда. Иногда он возвращался только через три часа и неизменно спрашивал: «Ну, где мы остановились?»

Репетиция продолжалась. Никому и в голову не приходило возражать. Вся труппа ему поклонялась, и однажды я даже подслушала, как одна из актрис молитвенно прошептала — «Учитель».

Иногда репетиции продолжались до десяти-одиннадцати вечера. Актеры уставали и становились раздражительными. Обладая удивительно точным чувством ритма, Гриффит вдруг неожиданно прерывал сцену, заключал одну из девушки в свои объятия и начинал кружить ее по комнате в яростном темпе, пока общее напряжение не разряжалось смехом.

Однако Гриффит всегда поддерживал на площадке строгую дисциплину. Как только дурачества грозили перейти границы, он останавливал нас.

— Хватит глупостей! Давайте работать.

Меня часто вызывали репетировать роли более опытных актрис, которые смотрели мою игру, наблюдая за развитием сюжета. Таким образом, они начинали ощущать перспективу, развитие образа. Затем мне разрешалось остаться и смотреть, как играют они. Такой обмен был очень полезен и для мастера и для новичка. Часто я

снова смотрела сцену уже в просмотровом зале и училась исправлять свои ошибки.

Гриффит однажды сказал мне:

— Страйтесь играть с актерами, которых вы считаете выше себя,— они вам помогут.

Монтажер Джимми Смит обычно записывал последовательность событий, чтобы помочь Гриффиту смонтировать фильм, когда из лаборатории будет получен весь материал. Он и Билли Битцер во время репетиций помечали продолжительность каждой сцены. Эти графики были очень полезны и помогали избежать затяжек. Во время съемок Гриффит часто требовал эти записи.

— Сколько времени шла эта сцена во время репетиции? — спрашивал он. И если сцена продолжалась дольше, чем предполагалось, мы ее сокращали. А если она оказывалась короче, нужно было вспомнить, что мы выпустили.

Хорошая картина отличается от плохой главным образом ритмом и темпом,— говорил Гриффит. Во время репетиций он подстегивал нас и заставлял акцентировать нашу игру, но к моменту съемок становился спокоен. Он приникал глазом к объективу камеры, чтобы определить точку съемки кадра, затем садился на табурет и принимался нервно вертеть кольцо на пальце либо позвякивать в кармане горсткой монет. Много позднее, путешествуя по Ближнему Востоку, я вспоминала его, видя людей, перебиравших янтарные четки.

Порой он вдруг останавливал нас.

— Не так сильно. Поменьше, поменьше... проще, проще, правдивее. Не играйте этого, а почувствуйте. Почувствуйте и не играйте.— А потом вдруг: — Больше, больше, здесь нужно больше!

Мы понимали, что значит это «больше», точно так же, как знали, что означает «меньше». И пока снимался эпизод, мы всегда были в страхе, как бы камера не сняла нас в тот момент, когда мы играем «больше», чем надо.

Если актеры играли хорошо, он поудобнее усаживался и награждал их улыбкой.

— Вот это я называю настоящей актерской игрой! Вы все это видели? И хоть чему-нибудь научились?

У него были самые разные способы вызывать у актера нужное состояние. Однажды ему нужно было вызвать гнев Мэри Пикфорд. Но она явилась на съемку в чудесном настроении, и Гриффиту было ясно, что ему не удастся получить нужного кадра. Ее партнером был красивый

молодой ирландец и хороший актер Оуэн Мур. Гриффит ни с того ни с сего начал поносить его исполнение роли и его самого. Мэри была вспыльчива и справедлива. Свой гнев она обратила на Гриффита и наговорила ему бог знает что.

— Скорей снимай ее, Билли,— приказал Гриффит.

Потом он извинился. Выбрав для обстрела Мура, он знал, что они с Мэри уже тайно обручены и вскоре должны были пожениться.

В голове Гриффита непрерывно возникали все новые и новые идеи. Однажды утром в перерыве между съемками Лайонель Барримор нечаянно наступил на какое-то насекомое. Я вздрогнула, Лайонел поддел меня:

— Похоже, что Лилиан не сможет обидеть и таракана.

Гриффит рассмеялся:

— И я не верю, что сможет,— и добавил: — Знаете, на этом можно построить сюжет. Мисс Лилиан, вы сыграете молодую девушку. Вы живете со своим... — он оглянулся на сидящих рядом на площадке актеров и остановил свой взгляд на Лайонеле, — со своим дедушкой, которого сыграет мистер Барримор. У вас в доме водятся мыши, — и вы, милое, невинное дитя, любите их. Но, не подозревая о вашей привязанности, мистер Барримор подложил им отраву.

Гриффит продолжал рассказывать и развивать сюжет. Вслед за ним мы начали импровизировать, пока не разработали до конца и не создали фильм «Леди и мышь».

Часто, если съемка шла хорошо, Гриффит не останавливал работу на обед и продолжал снимать одну сцену за другой. Нередко его график определялся солнцем. Если казалось, что туман может застлать небо либо свет скоро потускнеет, Гриффит не останавливал съемки.

Каждый день мы работали подолгу, иногда до поздней ночи. Если погода позволяла, мы снимали весь день, а когда смеркалось, репетировали, а потом еще смотрели отснятый материал. Нам и в голову не приходило пожаловаться. Мы считали для себя честью работать с Гриффитом и никогда не думали, что работаем ради денег. Он вселял в нас веру в то, что мы создаем новое искусство, способное воздействовать на людей всего мира.

Наконец я научилась быть независимой в своих высказываниях. Когда мне пришлось работать с режиссером Кристи Кэбанном, я уже без страха вносила свои предложения. Он даже остался доволен моей разработ-

кой одного эпизода, поверил мне, и я сама начинала верить в себя.

Узнав о моей активности, Гриффит заметил:

— Ну что ж, это хорошо, что у нее есть свои идеи. Можете оставить ее в покое, потому что она все равно сыграет по-своему.

Но Гриффиту я не осмеливалась что-либо предложить.

Когда мы с Дороти впервые пришли к Гриффиту, ему захотелось изменить наши имена, ему не нравилось их звучание: «Ги-и-иш», — тянул он насмешливо. — Мии-исс Ги-и-иш». Но тут возмутилась Дороти. В детстве ей приходилось выступать под именем «Бэби» и под кличкой «Маленький Уилли», и она во что бы то ни стало хотела остаться только Дороти Гиш. Гриффит сдался, но никогда не переставал нас дразнить.

Тогда важны были не имена. Театральные актеры скрывали свою работу в кино под псевдонимами, а новым кинозвездочкам давали имена, которые шефы студий и специалисты по рекламе считали наиболее выигрышными.

Для публики мы еще не стали актерскими индивидуальностями. Если нас запоминали, то чаще по имени героев, которых мы играли.

Окружая себя молодыми актерами, Гриффит преследовал и практическую цель. Камера была жестока и все подчеркивала. Недаром Джон Барримор как-то сказал: «Если вы слишком долго простоите перед камерой, она может показать не только то, что вы съели за завтраком, но и кем были ваши предки».

К счастью, я получалась на пленке «молодой». Билли Битцер утверждал, что меня можно снимать с любой точки. Но бессердечная камера порой превращала четырнадцатилетнюю девочку в старую каргу.

Вероятно, самым юным из всех когда-либо отвергнутых актеров был трехнедельный ребенок. Взятый из воспитательного дома (в то время еще не было законов, запрещавших снимать младенцев), малыш был помещен перед камерой. Гриффит взглянул на него в объектив и вернулся к ясли, прикрепив к пеленкам записку: «Пришлите ребенка, который выглядел бы помоложе. Этот выходит на фотографии стариком».

Расписание наших работ в Калифорнии было примерно такое же, как и в Нью-Йорке. Встать во время натурных съемок в четыре утра было делом обычным. Еще затемно мы садились в автобус, который вез нас на на-

туру. Если мы играли главные роли, то приезжали в автомобилье.

Гриффит приезжал одновременно с нами, всегда тщательно одетый, в безупречно выглядевшем рабочем костюме, в белоснежной сорочке с темным галстуком.

Один день я могла играть ведущую роль, а на следующий снималась на заднем плане, играя попеременно несколько маленьких. В течение дня мне приходилось быть то разряженной деревенской красоткой, то храброй индианкой, скачущей без седла на дикой, необъезженной лошади и нападающей на дом той же красотки, или, спрятав локоны под широкими полями стетсоновской шляпы, ковбоем, мчавшимся на выручку все той же красавице. Ни дублеров, ни каскадеров тогда еще не знали.

Я умела ездить верхом, сидя и лицом и спиной по направлению движения лошади. Молодость и неведение делали меня бесстрашной. Как-то мне надо было сыграть эпизод в сильно накренившемся на ходу телеге. На помощь ко мне должен был поспешить Бобби — один из знаменитых братьев Барнс, гастролировавших по всей Европе с цирком Буффало Билла. Пока его лошадь мчалась рядом с моей страшно кренившейся тележкой, я должна была броситься в его объятия. Ему удалось подхватить меня. Мне это показалось увлекательным, но лишь до того мгновения, пока я не увидела лицо Бобби.

— Это был, — сказал он хрипло, — самый опасный номер из всех, что я делал в жизни.

Наши вестерны обычно снимались на натуре в Честстоорт-парке. Он назывался «обиталищем гремучих змей». Весной там было видимо-невидимо змей, и каждому из нас давали склянку с противоядием. И вот мне предстояло сыграть сцену со змеями. Эта перспектива не увлекала меня. Тем не менее я села в машину со змеями на коленях. Я боялась, что они будут холодными и отвратительно скользкими, но, к моему удивлению, они оказались теплыми и даже нежными. Свернувшись кольцом у меня на коленях, они уснули. Потом я с ними сыграла хороший эпизод.

Гриффит боялся змей, и Дэл Гендерсон, слывший шутником, заверил его, что пригласил заклинателя змей, который не допустит их к Гриффиту.

Но других животных Гриффит любил.

— Вы должны изучать животных, если хотите узнать, как нужно играть, — говорил он нам. — Их понимает весь

мир. Они не зависят от жалкого набора наших жестов. Посмотрите на собаку, которая прыгает, кружится и лает перед хозяином. Если бы актеры могли быть так выразительны.

Мы с Дороти начали уже приобретать в студии друзей. Среди них была Бланш Суит. Платиновая блондинка, она обладала самыми красивыми руками и ногами, какие мне только пришлось видеть. Мы и раньше восхищались Бланш во многих фильмах «Байографа».

Прошло много времени, прежде чем мы стали друзьями с Мэй Марш. Мы считали себя выше классом, потому что обладали опытом работы в театре, а Мэй была всего только телефонисткой. Брат Мэй, правда, был оператором. Мэй не верила в себя как в актрису, и скромность ее была искренней.

Как-то она пришла в студию со своей кузиной, и Гриффит заметил ее. Джордж Зигмен, актер и одновременно ассистент, подозвал тоненькую робкую рыжую веснушчатую девушку.

— Вы когда-нибудь работали в кино? — спросил ее Гриффит.

— Нет, сэр. Изредка мне удавалось выступить статисткой, да и то неудачно.

— А вам бы хотелось сниматься?

— Да, сэр, но мне кажется, у меня нет никаких надежд.

— Как вас зовут?

— Мэй Марш. Вот там стоит моя кузина. Она действительно очень хороша собой.

— Я ее знаю. Зигмен, попросите пожалуйста мисс Марш подождать. Я хочу с ней порепетировать сцену в «Песках Ди».

Неделю спустя Мэй уже играла главную роль. Маленькая худенькая статистка, которая, впервые придя в студию, судорожно прятала руки, чтобы люди не заметили дырок в ее перчатках, имела огромный успех.

Мэй была актрисой, у которой все шло от сердца. Все, что она показывала на экране — невинность, юность, теплота, настоящая доброта, — было в ней самой. В ее игре была трогательность, с которой никому из нас не удавалось сравниться.

Гриффит ее очень любил.

— Ваша болтовня и смех заставляют меня хоть на время забывать о моих горестях, — признался он ей однажды.

Я надеялась получить главную роль в «Материнском сердце», двухчастном фильме стоимостью в тысячу восемьсот долларов. Мне очень хотелось сыграть роль тридцатилетней женщины, то есть возрастную роль,— так мы называли роли, хоть сколько-нибудь превышавшие возраст их исполнительниц. Гриффит порепетировал со мной и сказал, что я еще не дозрела для роли. Это было жестоким разочарованием. Но я обсудила с Дороти трудное положение, и мы с ней тайком отправились в экспедицию по магазинам. К следующей репетиции мои формы значительно округлились с помощью приспособлений, купленных в корсетном отделении универмага.

— Мистер Гриффит,— спросила я,— можно мне еще раз попробовать?

Он удивленно осмотрел меня с головы до ног.

— Что ж, может быть, у вас и получится.

В сцене, которую мне надо было репетировать, жена, видя что ее муж увлекся танцовщицей из кабаре, жестоко страдает. Она горько упрекает мужа, решает расстаться с ним.

Гриффит подсказывал мне, что должна ощущать оскорбленная жена.

— Вы чувствуете, как муж вас унизил на людях. Вам кажется, что он вас больше не любит, потому что выносите под сердцем его ребенка. Вам делается страшно при мысли, что он хочет от вас избавиться.

Я получила роль в «Материнском сердце», и она стала важной в моей актерской карьере. В двухчастном фильме (они тогда были еще весьма редкими) Гриффит мог острее сконцентрировать внимание на деталях актерского поведения, мог добиваться большей тонкости в режиссуре.

Во время съемок мне казалось, что я переигрываю. Но, посмотрев во время обеденного перерыва снятый материал, я этого не увидела на экране.

Гриффит объяснил причину:

— Обтюратор камеры через равные промежутки времени открывается и закрывается, открывается и закрывается. Поэтому не все, что вы делаете, видно на экране. Мало того — на экране не слышно того, что вы говорите. Зритель воспринимает лишь четверть того, что вы чувствовали и делали на съемке. Поэтому ваша выразительность должна быть вчетверо глубже и правдивее нормальной. Фальшивые эмоции никогда не трогают публи-

ку, искусственные слезы никогда не заставят зрителя заплакать...

Он пояснял нам, что актерская игра требует наблюдения и изучения людей.

— Где бы вы ни находились, смотрите на окружающих,— смотрите, как они ходят, как двигаются, как поворачиваются. Наблюдайте за ними в ресторане, на танцевальной площадке, на улице, дома.

Сам он поступал именно так.

— Многие люди живут с шарами на глазах. Мы видим только то, что касается нас, вместо того чтобы смотреть, что делается вокруг. Представим себе, что мы стоим на углу улицы. Хорошенькая девушка ждет автобуса. Это обычная, вовсе не драматическая ситуация. Всегда можно увидеть хорошеную девушку, ждущую автобуса. Но представим себе, что девушка не попадет в автобус, опаздывает на работу и ее уволят. Начнем с минуты, когда она просыпается. Приблизимся к циферблату часов, чтобы узнать, который час. Представим себе, как она торопливо одевается, как пьет кофе, увидим ее дрожащую руку. Попробуем вжиться во множество деталей, характеризующих самое обычное событие в жизни человека. Вот девушка выходит из дома, а на улице идет дождь. Она бежит назад за зонтиком. И, наконец, мы видим, как она мчится в последнюю минуту прямо по лужам, к автобусу. Смонтируем все детали ее поведения с движущейся стрелкой часов, и мы создадим подлинное напряжение, показав самые обыкновенные поступки.

И он повторял привычное восклицание:

— Я пытаюсь заставить вас смотреть!

Гриффит всегда подчеркивал, что сюжетную ситуацию надо «рассказывать» телом и мимикой... Нужно играть выразительно, но без преувеличений, постоянно повторяя он. «Надо хмуриться, не морщась».

Я научилась у него управлять своим телом и лицом. Потом, работая с другими режиссерами, я всегда просила повесить около камеры зеркало, чтобы при съемке крупного плана самой видеть выражение моего лица.

Гриффит часто просил молодых актеров:

— Покажите, как вы ходите, когда счастливы. Нет, нет, не веселы,— это совсем другое. Вот теперь уже лучше. А сейчас,— когда вас охватывает грусть, нет, нет, не горе, а грусть. А сейчас вам смешно... У вас трагедия... Вы больны... Вы едены. Покажите мне, как вы бежите во всех этих состояниях. Некоторые из вас двигаются, как

узники в кандалах. Может быть, открыть школу танцев, чтобы научить вас гибкости?

Мне всегда приходилось спорить с ним по одному и тому же поводу. Когда я играла девочек, он заставлял меня прыгать и скакать.

— Девочки так себя не ведут,— жаловалась я.

— Как же иначе мне показать контраст между вами и старшими, если вы не станете прыгать, как веселый щенок? — спрашивал он меня и, подражая девчонке, вскачивал и начинал прыгать, потряхивая своей лысеющей головой, словно она была в густых локонах. Посторонний человек подумал бы, что он сошел с ума.

Он требовал, чтобы наше тело было натренировано для акробатической пантомимы. Ему это было особенно нужно для съемки с дальних точек. Приходилось порой выполнять опасные трюки; но никто не протестовал, да нам это и в голову не приходило.

Я учились фехтовать у тренера Альдо Нади. Он говорил, что года через два мог бы подготовить меня к олимпийским играм. Но фехтование мне было нужно только для выполнения актерских задач. Я посещала и школу танцев.

Гриффит советовал нам брать уроки пения, чтобы научиться управлять дыханием. Его студия была стадионом, рассчитанным не на слабеньких. Мы должны были изучать Стриндберга, Шопенгауэра, Ницше — и читали их честно и терпеливо. Может быть, нам и не удалось вполне их понять, но старались мы изо всех сил. Я редко приходила на съемочную площадку без книги под мышкой.

Именно тогда я начала восхищаться каждым, более образованным, чем я, человеком и должна сознаться, что это чувство не покидает меня и сейчас.

Мы сами должны были искать сюжеты фильмов и для этого читать как можно больше газет, журналов и книг. Находя интересные истории, мы меняли места действия и использовали в своих фильмах характеры и ситуации.

Гриффит заставлял нас наблюдать за зрителями в кинотеатрах и учитьывать их реакции.

— Не важно, что вы чувствуете, когда играете,— говорил он,— это мне неинтересно. Я хочу знать, что чувствует зритель. Вы можете плакать, биться в истерике, но если вы не заставляете вместе с вами горевать зрителя, значит, вы ничего ему не даете. Если он сочувствует вам, значит, актриса добилась успеха.

Наиболее человечным и доступным Гриффит был в годы работы в «Байографе». Тогда он мог уделять нам больше времени. Мы все были почтительны к нему, но он всегда был готов выслушать любое предложение. Зачастую, прорепетировав какую-нибудь сцену, он обращался к осветителю Энди Риду или к реквизитору Шорти Инглишу:

— Ну как? Что скажете?

Он внимательно выслушивал их критические замечания и обращался к актерам: «Шорти не поверил тому, что вы тут делаете. Давайте еще раз попробуем».

Мнение швейцара он воспринимал так же серьезно, как и мнение критика. Он так же хорошо слушал, как и командовал, но у него не было времени спорить. «Покажите мне то, что вы хотите сделать», — говорил он.

В то время у него не было семьи. Еще раньше, чем мы с Дороти пришли в «Байограф», брак с Линдой распался. Но Гриффит не подавал прошения о разводе до 1935 года. Мне кажется, ни одна жена не могла бы вынести его образа жизни. Он прерывал работу, только чтобы поесть или поспать.

...В этот период я старалась изучить процесс производства фильма с начала и до момента, когда его показывают публике.

Лабораторией заведовал Джо Эллер. Часто он работал всю ночь напролет, и мы работали вместе с ним. Предполагалось, что он должен отсыпаться днем, но иногда после бессонной ночи он бродил по студии и смотрел съемки. Бывало, Гриффит неожиданно приказывал:

— Приведите Джо, пусть посмотрит, какое настроение хотелось бы нам создать.

Я часами просиживала в монтажной, Джимми Смит учил меня трудному, утомительному для глаз чтению негатива, учил резать и монтировать отпечатанный материал. Если у меня выпадало свободное утро, я отбирала свой материал в просмотровом зале. Очевидно, Гриффит доверял мне.

В те дни мы все работали вместе. Теперь все по-другому... В наше время не было бессмыслицы позднейшей голливудской системы, при которой люди, зарабатывающие тысячу долларов в неделю, полагают ниже своего достоинства общаться с теми, кто получает только пятьсот. Актеры, плотники, работники лаборатории, костюмерши — все приходили к нам, когда мы устраивали вечеринку.

Мы встречались только со студийными знакомыми, других мы попросту и не знали. Жили скромно, и чужому человеку наше существование могло показаться скучным.

...Весной 1913 года возникли слухи, что Гриффит собирается ставить фильм в четырех частях! Он еще ни разу не ставил картин такого большого метража. Взяв с нас клятву, что мы будем хранить тайну, Гриффит подтвердил, что слухи правильны, но он пока не решается говорить об этом подробнее. Он по опыту знает, что если другие студии что-нибудь пронюхают раньше времени, его опередят.

— А я беру из Библии очень драматический сюжет,— добавил он.

Он взял две недели на производство двух фильмов, но первый снял за один день и сразу же принялся за работу над новым крупным произведением.

Это была «Юдифь из Бетулии», экранизация пьесы Томаса Вейли Олдрича, заимствовавшего сюжет из библейской притчи. Олоферн, военачальник Навуходоносора, в течение сорока дней вел осаду Бетулии. Изнемогая от голода, жители осажденного города уже готовы были сдаться, но молодая вдова Юдифь осуществила дерзкий замысел. Прокравшись в лагерь Олоферна, она сумела привлечь его внимание. После ночи, проведенной в пиршествах и разгуле, Олоферн крепко уснул, и Юдифь отружила ему голову. Она принесла кровавый трофей в Бетулию и показала его народу. В последовавшей затем битве войска Олоферна были разгромлены.

Бланш Суит играла Юдифь, а Генри Уолтхолл — Олоферна. Кроме них в фильме играли Мэй Марш и Бобби Харрон. Я получила роль юной матери, бродившей по осажденному городу в поисках пищи для своего ребенка.

Люди, знаяшие Гриффита, считают, что успех заграничных зрелищных фильмов «Последние дни Помпеи» и «Камо грядеши?» побудил его поставить «Юдифь», хотя самих этих фильмов он не видел. И когда в 1914 году «Юдифь» была выпущена на экран, критики оценили ее выше заграничных фильмов.

Гриффит построил в Честоуорт-парке улицу Бетулии и городскую стену. На большом поле были разбиты палатки лагеря Олоферна. Гример помогал пятидесяти статистам прилаживать бороды и парики. Бороды были сделаны из гофрированной бумаги. При чудовищной жаре гофрировка обвисала, и приходилось ее подправлять.

Каждый актер обязан был помнить детали своего костюма — в группе не было человека, который следил бы за этим. Если актер что-нибудь забывал, съемка оказывалась под угрозой.

Калифорнийские туманы были враждебны нашим локонам, и поэтому почти каждый вечер приходилось закручивать волосы в папильотки — вариант современных «бигуди».

Впоследствии реклама сообщала, что «Юдильт из Бетулии» — самый дорогой фильм из всех, снятых «Байографом». Преувеличивали количество занятых в картине статистов, стоимость декораций. Не лучше ли было бы верно оценить талант Гриффита, умевшего делать из малого большое. Тем не менее верно, что «Юдильт» стоила дороже и ее съемки заняли больше времени, чем любая из картин, снятых Гриффитом до того времени.

Неприятной обязанностью бухгалтера студии Эппинга был ежедневный подсчет расходов. Он был маленьким человечком в очках, с вечно озабоченным выражением лица. Во время съемок «Юдильт» казалось, что Эппинг с каждым днем становится все меньше ростом и все более удрученным. Когда миновали запланированные сроки, а группа еще снималась на натуре, он, хмуря брови, начал появляться на съемочной площадке:

— Мистер Гриффит, могу я вас оторвать на минуточку?

— К сожалению, мы сейчас очень заняты.

— Боюсь, что дело не терпит отлагательства.

Возможно, неприятности у Гриффита начались именно после отчетов, которые «маленький» Эппинг посыпал в Нью-Йорк. Но он был «денежным цензором» «Байографа» — обвинять его нельзя.

Съемки на натуре были закончены, труппа вернулась в Нью-Йорк, где Гриффит должен был закончить фильм. По возвращении мы узнали, что «Байограф» покинул студию на Западной Четырнадцатой улице и разместился на обширной территории в Бронксе. Здесь Гриффит и снял павильонные кадры «Юдильт». Успех картины стал красноречивым доводом в пользу его призыва к творческой самостоятельности. Гриффит показал, что может быть сделано, когда мастеру дана возможность использовать талант во всю его силу.

Тем не менее руководство «Байографа» ужаснула стоимость «Юдильт» — тридцать шесть тысяч долларов! Ярость администраторов возбуждала не только длина

картины, но и некоторые ее сцены, в частности кровавый эпизод убийства Олофера.

В то время руководители «Байографа» решили ставить выигрышные «боевики», чтобы затмить иностранных продюсеров и дерзкого Адольфа Цукора, импортировавшего французский боевик «Королева Елизавета» с Сарой Бернар в главной роли. Цукор основал акционерное общество «Знаменитые актеры в знаменитых пьесах» и собирался снимать картины по нашумевшим пьесам, с участием известных театральных актеров. Соревнуясь с Цукором, «Байограф» подписал контракт с театральной фирмой Клоу и Эрлангера, чтобы снимать ее театральные постановки с участием бродвейских «звезд».

Однако постановку этих боевиков «Байограф» не собирался поручать Гриффиту. Фирма уже пригласила театральных режиссеров, Гриффиту осталось на долю вымучивать «колбаски» — так он называл сделанные быстро и дешево одно- и двухчастные фильмы. Недаром Терри Рэмсей, автор «Миллиона и одной ночи», как-то сказал:

— Когда нужна халтура, Гриффит может ее состряпать быстрее всех.

Но Гриффит уже подумывал о том, чтобы расстаться с «Байографом». Он был оскорблен тем, что заправили кинокомпании положили «Юдиfy» «на полку» и почти год не выпускали ее в прокат.

У нас возникло тяжелое предчувствие, что Гриффит в конце концов будет вынужден порвать с «Байографом». В те дни нам беспрестанно предлагали работу в других студиях, но мы оставались верны Гриффиту.

А когда мы услышали, что Гриффит уходит из «Байографа» в другую кинокомпанию, каждый из нас страстно надеялся, что он возьмет его с собой.

Студия гудела слухами и догадками. Говорили, что Адольф Цукор предложил Гриффиту пятьдесят тысяч долларов в год и что тот отказался.

В этот период в его жизнь вошли Гарри и Рой Эйткены. В первом десятилетии XX века братья Эйткены приобрели пять никель-одеонов, сформировав одну из первых «киноцепочек» (прокатных организаций) в стране.

Потом они стали покупать фильмы у киностудий и сдавали их в прокат владельцам кинотеатров. Через два года, прошедших с того времени, когда в их распоряжении была лишь одна «цепочка» никель-одеонов, они уже

контролировали тридцать пять кинопрокатных фирм, рас-
сеянных по всему миру.

Эйткены были не прочь заняться и кинопроизводст-
вом. И вот в октябре 1913 года Гриффит объединился с
братьями Эйткен и возглавил производство кинофирмы
«Мьючуэл фильм корпорейшн». Ему было предоставлено
право ставить два фильма в год.

Гриффит пригласил в «Мьючуэл» многих режиссеров
из «Байографа». Хотя «Байограф» после ухода Гриффита
предложил подписать контракты и Дороти и мне, мы
даже не стали обсуждать этих предложений. Не приняли
их и другие члены труппы Гриффита, хотя это и угрожа-
ло им безработицей. Все хотели работать только с Грифф-
фитом, кроме Билли Битцера, который сначала отказался
от работы в новой студии. Билли впоследствии писал:

«Когда мистер Гриффит решил уйти из «Байографа»,
я отказался уйти вместе с ним, хотя он предлагал утру-
ить мое жалованье. Я не верил, что независимая компа-
ния сможет выдержать такие затраты пленки и денег, на
которые пойдет мистер Гриффит. Среди многих прима-
ноч, которые он мне расставлял, была и такая: «Мы с го-
ловой погрузимся лет на пять в тяжелую работу и созда-
дим самые большие из когда-либо создавшихся картин,
наживем миллион долларов и уйдем на покой. Тогда у вас
будет сколько угодно времени для забав с усовершенство-
ваниями кинокамеры, а я где-нибудь осяду и стану пи-
сать». Как же он мог быть так в этом уверен, если мы ни-
когда не знаем, станет ли боевиком уже снятая нами
картина, пока она не выйдет на экран».

В конце концов Билли уговорили и он перешел к
Гриффиту.

У «Мьючуэл» не было в Нью-Йорке производственной
базы. Гриффит спешно снял какой-то чердак, устроил
импровизированную студию и начал снимать пятичаст-
ный фильм «Битва полов». «Это будет халтура», — откро-
венно объявил он нам на первой же репетиции. В основу
сюжета фильма был положен знакомый треугольник —
флиртующий муж, женщина-«вамп» и вечно страдающая
женя. Я играла роль дочери супругов.

Гриффиту нужно было быстро и дешево сделать ком-
мерческий фильм, чтобы заработать побольше денег для
кинокомпании. Гриффит гнал и нас и себя в изнуритель-
ном темпе. Мы уже приближались к концу съемок, когда
в один прекрасный день Билли, приблизив камеру к мое-
му лицу, нахмурился и отступил.

— Мистер Гриффит, я не могу снимать,— сказал он,— у нее глаза налиты кровью.

Гриффит отослал меня домой немного поспать, но через несколько часов я вернулась на съемку.

Фильм был закончен за пять дней и ночей лихорадочной работы и дал компании большие доходы. Задача, поставленная Гриффитом, была выполнена.

Когда в Нью-Йорке начались холода и дожди, Гриффит решил увезти труппу на Калифорнийское побережье.

На побережье мы сразу начали работать над постановкой картины «Родина, милая Родина», биографического фильма о композиторе Джоне Хоурарде Пейне, написавшем эту песню. Роль Пейна играл Генри Уолтхолл, а я — его терпеливую возлюбленную. В одном из эпизодов играла Бланш Суит, Мэй Марш — в другом. В четырехчастном фильме была занята большая часть нашей труппы — Гарри Эйткен хотел занять почти всех гриффитовских актеров.

В последней части «Родины, милой Родины» нераскаявшийся грешник Пейн умирает в Египте. Юная возлюбленная, измученная тщетным ожиданием, умирает еще раньше. Гриффит посыпает Пейна в ад за его злые поступки — ад изображали скалы Честоуорт-парка и дымовые шашки,— но любовь его возлюбленной, ставшей ангелом в небесах, спасает его.

Эпизод, в котором Пейн восносится из дымного ада на небеса, снимался в студии. Генри Уолтхолла и меня нужно было поднять при помощи тросов над камерой. Гриффита не устраивала эта сцена.

— Когда они пролетают над камерой,— больше всего видны ноги Уолли. Это нехорошо.

Началась долгая дискуссия, во время которой мы с Уолтхоллом висели на тросах. Уолли, как истинный джентльмен, не повысил голоса и даже не пожаловался — он просто потерял сознание. Наконец нас спустили вниз, попытались поставить камеру на тележку, но ничего не получалось.

— Подвесьте их снова,— крикнул Гриффит,— надо направить их полет от камеры, которую мы одновременно поведем назад.

Так мы и полетели к вечному блаженству — спиной. Сейчас эти кадры покажутся забавными. Но зрителям в ту пору не пришло в голову смеяться.

Несмотря на сентиментальность, фильм отличался яр-

кой характерностью и обычным для Гриффита техническим мастерством.

Вслед за этим фильмом Гриффит поставил «Совесть-мститель» с Генри Уолтхоллом, Бланш Суит и Мэй Марш. Сюжет фильма, на две трети заимствованный у Эдгара Аллана По, на одну треть принадлежал самому Гриффиту.

Потом критики называли «Совесть-мститель» предвестником немецких экспрессионистских фильмов, таких, как «Кабинет доктора Калигари».

Одним из фильмов, в котором снимались мы с Дороти, был «Бунт красотки Китти». В рекламе нас называли «Двумя знаменитыми сестрами». Прокатная контора «Мэджестик» впервые использовала в целях рекламы фото актеров. Существует моя фотография с такой надписью: «Лилиан, появляющуюся исключительно в фильмах Гриффита, выпускаемых на экран фирмой «Мэджестик», называют сейчас самой популярной актрисой Америки». Фотография Дороти сопровождалась другой надписью: «Самая юная и выдающаяся комедийная актриса Америки, чью прелесть можно почувствовать в картинах Гриффита, выпускаемых на экран фирмой «Мэджестик».

У Гриффита было свое особое мнение по поводу «звезд».

— Вы хотите стать «звездой»? — спросил он меня однажды. — Но ведь это не имеет никакого отношения к тому, поставлю ли я в афише ваше имя крупным шрифтом. Вам нужно посниматься еще лет десять, по крайней мере. И в любой картине вы должны быть ответственны не только за свою роль, но и за каждого вашего партнера. Вы должны первой приходить в студию и уходить последней. Ваша личная жизнь, — если она у вас есть, — должна быть, как у жены Цезаря, выше подозрений. Даже намек на скандал станет вашим концом. Вы станете настоящей «звездой» не раньше, чем ваше имя будет хорошо знакомым в каждой семье, и не только в Америке, но и во всем мире, а тогда этот мир будет не только знать вас, но и любить.

Я решила, что положение кинозвезды потребует слишком большой и тяжкой работы и что, пожалуй, лучше вернуться в театр, где не придется беспокоиться о популярности в Европе, Индии или Китае.

Несмотря на то, что для нас, работавших под руководством Гриффита, система «звезд» не существовала (только после «Рождения нации» он разрешил поставить наши

имена на афишах), — в других студиях «звезды» уже появились. Их руководители переманивали к себе гриффитовских актеров. Но мы оставались непоколебимы, кроме разве тех, кого он сам решил послать к своим конкурентам.

10

Мама пригласила на рождественский обед Гриффита, Дональда Криспа, Бобби Харрона и еще нескольких человек. Для нас с Дороти это был настоящий праздник. Все приглашенные уже собирались, кроме Гриффита. Когда аппетитные ароматы праздничного обеда наполнили всю квартиру, мы стали проявлять нетерпение.

— Он не мог пойти за покупками, — заметила мама, — магазины сегодня закрыты. Наверное, еще работает.

Гриффит примчался на такси и поспел к той минуте, когда мы уже усаживались вокруг праздничной индейки. В руках у него был большой китайский зонтик, белый с голубым, наполненный подарками. Все подарки были «восточные», так как Гриффиту пришлось поехать в Китайский квартал — единственное место, где в этот день были открыты лавочки. Мы пришли в восторг от сережек, вееров и других прелестных вещиц, которые он привез.

Гриффит был щедр, и это качество особенно проявлялось в праздники. Больше всего он веселился, когда раздавал подарки. У него никогда не хватало времени пойти по магазинам за рождественскими подарками, и он, было, посыпал либо нашу маму, либо еще кого-нибудь. Ему доставляло особое удовольствие делать людям сюрпризы. Он незаметно подсовывал свой подарок в карман вашего пальто и с невинным видом спрашивал, не забыли ли вы носовой платок или перчатки. Он любил дарить красивые вещи, дорогие безделушки и даже меховые шубы пожилым актрисам, которые не могли себе позволить таких расходов.

Однажды Дороти была очень огорчена — у нее украли ее первую меховую шубку из серой белки. В первый день рождества Гриффит явился, как всегда, с картонкой в руках и шепнул мне на ухо: «Спрячьте! Повесьте в передней». Во время обеда Гриффит сказал:

— Мне что-то холодно, Дороти. Не будете ли вы так добры, сходить в переднюю и принести мне пальто?

Дороти пошла в переднюю.

— А какое оно, мистер Гриффит?

— Серое, Дороти.— И он подмигнул нам.

В передней наступила пауза. И вдруг восторженный крик:

— О, мистер Гриффит!

Его щедрость распространялась на всех, кто с ним работал.

— Иногда он вызывал статистов, заранее зная, что они могут только помешать съемкам,— рассказывал Мак Сеннет.— Это был его обычный способ дать актерам заработать несколько долларов.

Иногда он приглашал актеров позавтракать с ним. «Он чувствовал, что они будут рады время от времени хорошо поесть,— говорил Сеннет.— Он и сам когда-то голодал».

Если у него просили милостыню, Гриффит засовывал руку в карман и, какую бы бумажку ни вытащил, пяти — десяти, а то и двадцатидолларовую, он ее отдавал неизвестному. Если выполнение просьбы не исчерпывалось деньгами, Гриффит просил кого-нибудь из своих ассистентов позаботиться об этом человеке.

Если механики показывали ему фильм ночью, им всегда платили за это особо, и вдобавок Гриффит давал механику от себя деньги и всегда благодарили.

Одним из его подарков мне был огненный австралийский опал в форме кулона. Сам он не носил никаких драгоценностей, кроме перстня с каким-то египетским камнем, который ему подарила Гарриетт Куимби, женщина-летчик, большой его друг.

Его забавляла возможность показать себя скупцом. Как-то Мэри Пикфорд рассказывала, что, пригласив ее с матерью пойти пообедать, он вдруг заявлял, что не захватил с собой денег и что богатым Пикфордам будет не трудно оплатить ресторанный счет. Гриффит делал это в шутку, и они это понимали.

Гриффит никогда не занимал больше одной или двух комнат в скромной гостинице — у него не было собственного пристанища до последних лет жизни, когда, женившись на Эвелин Болдуин, он купил маленький домик на Пек Драйв в Беверли Хиллз. Ел и пил он очень умеренно — я ни разу не видела, чтоб он выпил за обедом больше одного бокала пива или виски с содой.

Он много курил, но никогда не носил с собою сигарет. Он кричал: «Дайте мне сигарету» и, кто бы ни был в комнате, быстро выхватывали из кармана свою пачку. Гриф-

фит внимательно оглядывал предлагаемый ему ассортимент и выбирал то, что ему было по вкусу. Каждый считал большой честью то, что Гриффит выбрал его сигарету.

Он ежедневно занимался боксом. Мак Сеннет рассказывал, что Гриффит каждое утро принимал холодную ванну, в которую бросал кусочки льда. Он очень боялся инфекции. Особенно он оберегал себя от простуды, которой был подвержен. Тогда он жаловался, проклинал недомогание, но никогда, за все годы нашей работы, не пропустил из-за болезни ни одного съемочного дня. Чтобы выдержать напряжение четырнадцатичасового рабочего дня в продолжение шести или семи дней в неделю, нужно было обладать крепким здоровьем. Если актер был бледен или выглядел изнуренным, Гриффит мог спокойно отказатьсь от него.

Не знаю, как он согласился снимать меня — я была воплощением болезненности. Может быть, его заставило поверить в меня то, что я всегда являлась вовремя, никогда не жаловалась, когда нас поздно задерживали, никогда не показывала своего недомогания.

Однажды я обратила внимание Гриффита на Люсиль Лэнгхенк. Она хотела работать в кино, и я убедила Гриффита, чтоб он снял ее на пробу. После пробы он сообщил ей в вежливой форме, что в данный момент у него, к сожалению, нет свободной вакансии. А мне он потихоньку пояснил: «Она хороша, но слишком хрупка. Не думаю, чтоб она могла выдержать такой тяжкий труд». Впрочем, Люсиль недолго печалилась. Вскоре она стала выдающейся актрисой, сменив свое настоящее имя на имя Мэри Астор.

Гриффит был всегда подтянут и требовал, чтобы все молодые актрисы его труппы выглядели бы так же безукоризненно. Претендующая на роль актриса проигрывала, если не была аккуратно одета.

Пристрастие Гриффита к неуклонному выполнению всех требований гигиены однажды привело к неожиданным последствиям. Дороти была назначена играть роль Кэти в «Старом Гейдельберге». Ее партнером был Уоллес Рид, актер гораздо старше ее. Джон Эмерсон, театральный режиссер, ставил первый в своей жизни фильм. На съемке любовной сцены он предложил Уоллесу поцеловать Дороти.

— О, мистер Эмерсон,— воскликнула Дороти, воспитанная Гриффитом.— Мы этого не делаем.

— А в моей картине вы это сделаете,— с угрозой в голосе сказал Эмерсон.— Как же вы будете играть любовную сцену?

— В кино,— любезно пояснила Дороти,— мы только делаем вид, что целуемся. И если немного отдалить камеру, кажется, будто мы действительно целуемся.

— Это будет крупный план, и я хочу, чтоб вы его поцеловали.

Дороти побежала в кабинет «папаши» Вудса, а Джон Эмерсон кинулся за ней вдогонку. Добрый, седовласый старец Вудс, которого мы все звали «папашей», был не только главой сценарного отдела, но и главным судьей во всех наших спорах.

— Мистер Гриффит никогда не разрешает нам целовать актеров, потому что это негигиенично,— пожаловалась Дороти.— А мистер Эмерсон этого не понимает.

Эмерсон был в ярости.

— Как я могу снять любовную историю без любовной сцены? — кричал он.

Вся студия была заинтересована этим спором. Прослыла о нем и жена Уолли. Она позвонила маме и с него-дованием объявила, что ее муж совершенно здоров и что Дороти может без опасений его поцеловать. В конце концов победил Эмерсон, и Дороти, в слезах, поцеловала Уоллеса Рида в губы.

Все, кто хорошо знал Гриффита, понимали, что он гордится своим искусством. Люди чужие, для которых он всегда оставался загадкой, воспринимали эту черту его характера как тщеславие. Но Гриффит был лишен самомнения и не считал себя выше любого рядового кинорежиссера. Он писал сценарии для своих двенадцатичастных фильмов, таких, как «Сердца мира», и подписывал их псевдонимом. Он никогда не преувеличивал свое значение в искусстве.

Просматривая недавно записи Гриффита, я была поражена, узнав, что он считал себя некрасивым. На самом же деле у него была запоминающаяся внешность. Должно быть, неудача на поприще актера-любовника укрепила его неблагоприятное мнение о своей наружности. Он не любил, чтоб его фотографировали, редко появлялся в хроникальных фильмах и позволил себе сняться в фильме «1776, или Гессенские изменники», может быть, только потому, что костюм делал его неузнаваемым.

Он носил широкополые шляпы не только для защиты от солнца, но и потому, что поля скрывали сильно вы-

ступающий нос и крепкий подбородок. На съемках он сидел заложив ногу на ногу. Если вдруг поднимался ветер, он спокойно брался за прорезанный в поля шляпы шнурок от ботинок и связывал концы шнурка под подбородком.

Гриффит никогда не гнушался физической работы. Однажды рабочим нужно было срочно построить хижину и Гриффит энергично включился в строительство, действуя киркой и лопатой. Прекратив работу, он сказал:

— Если в такой душный день немного поработаешь, кажется, будто стало прохладнее,— и, протянув лопату стоявшему поблизости актеру, прибавил: — Попробуйте!

Но прежде всего Гриффит был кинорежиссером. Люди, соприкасавшиеся с ним, должны были приспособливаться к его стилю работы. Агнес Винер, его секретарь, говорила, что в любое время дня и ночи должна была быть готова писать под его диктовку.

— Мне приходилось делать записи на театральных программах, на бумажных пакетах, на газетах и бумажных салфетках.— Мне кажется,— прибавила Аньес,— что эта диктовка была для него способом концентрации мыслей. То, что он мне диктовал, я переписывала на машинке и отдавала ему, но, по-моему, он никогда не использовал этот материал.

Однажды утром он явился на съемочную площадку, как всегда, аккуратно одетый, однако одна нога у него была обута в коричневый башмак, а другая — в черный. Это происходило не из-за его рассеянности, а скорее, от сосредоточенности. Работая он забывал обо всем.

Он был очень настойчив в осуществлении своих планов. Нередко Билли Битцер отказывался от его предложений. Гриффит, придумав эпизод, просил Билли решить, как его снять.

— Но это невозможно, мистер Гриффит.

— Значит, мы это сделаем.

Для него не было невозможного. Он был настоящим фанатиком нового искусства.

— Мы играем для всего мира! — говорил он нам.— То, что мы снимаем, завтра будет волновать сердца всего человечества. Мы преодолеваем языковый барьер и обходимся без слов. Мы нашли универсальный язык. А это сила, которая может сделать людей братьями и навеки прекратить войну. Помните об этом, когда будете стоять перед камерой!

Для нас Гриффит воплощал искусство кино.

Однажды вечером весной 1914 года, когда мы еще работали в Калифорнии, Гриффит отвел меня в сторону и вполголоса сказал:

— Когда все уйдут, останьтесь, пожалуйста.

Это же предложение было сделано еще нескольким членам нашей труппы. Такой образ действия был типичен для Гриффита, когда он задумывал новый фильм. Он смотрел на нас с улыбкой — должно быть, его забавляло наше любопытство.

Я догадывалась о том, что скрывалось за этим приглашением. Несколько дней тому назад мы завтракали в «Белой кухне», и я заметила, что карманы Гриффита были набиты какими-то бумагами и брошюрами. Мне хотелось узнать, что было в этих бумагах, но спросить не решалась. К тому же я знала, что он в конце концов скажет сам.

— Я купил книгу Томаса Диксона «Член клана». Хочу использовать ее сюжет, чтобы рассказать правду о войне между Севером и Югом. В исторических книгах о ней рассказано неверно, однобоко.

Он помолчал, глядя на созванных им актеров, а потом заставил нас поклясться, что мы никому не выдадим тайну. Мы понимали его предусмотрительность — если бы конкуренты узнали о его новом плане, они непременно сняли бы фильм на ту же тему. Он свободно обсуждал свои замыслы только со мной потому, что я не была болтлива.

Книга «Член клана» пользовалась успехом, а сделанная по роману пьеса продержалась на сцене целых пять лет. Гриффит использовал в качестве дополнительного материала для нового фильма еще и «Леопардову шкуру». Автор обеих книг, Томас Диксон, был южанином и одноклассником по колледжу Вудро Вильсона.

Впрочем, Гриффиту не нужна была книга Диксона. Он хотел рассказать свою версию о войне между Севером и Югом. Но, по-видимому, ему не хватало веского повода для постановки двенадцатичастного фильма. Популярная книга могла послужить основой сценария. Когда фильм был закончен и Гриффит показал его Диксону, тот сказал: «Это совсем не моя книга». Но Гриффит поставил имя Диксона в титрах фильма.

Мы с сестрой вошли в труппу последними и, естественно, думали, что главные роли достанутся старшим

членам труппы. Какое-то время мне даже казалось, что я просто буду статисткой. Но случайно на одной из репетиций не оказалось Бланш Суит, которая должна была играть романтическую роль Элси Стонмен. Гриффит кивнул мне:

— Подойдите, мисс треклятая Янки, посмотрим, что вы можете сделать с Элси.

Он прорепетировал со мной сцену попытки изнасилования Элси Сайлласом Линчем, опьяневшим от власти мулатом, которого играл Джордж Зигмен. Спасаясь от его преследования, я как безумная бегала по комнате. Когда Линч держал меня, потерявшую сознание, в своих объятиях, волосы в беспорядке падали мне на грудь. Я была хрупкой блондинкой. Контраст между мной и темным мулатом понравился Гриффиту.

— Может быть, она будет производить большее впечатление, чем зрелая женщина, которую я имел в виду.

С этого момента роль стала моей.

В продолжение шести лет работы в «Байографе» Гриффит уже делал попытки снять свою версию войны между Севером и Югом. Об этом свидетельствуют несколько его ранних картин.

Факты были знакомы Гриффиту. Однако для «Рождения нации» он занялся тщательным их изучением. Первая половина, показывающая войну, отражает его собственную точку зрения. Для второй половины фильма, посвященной реконструкции Юга после гражданской войны, он консультировался у Томаса Диксона и читал «Историю американского народа» Вудро Вильсона, который, прежде чем заняться политикой, преподавал историю.

Одержанность Гриффита подлинностью была столь велика, что он раздобыл пьесу «Наш американский кузен», которую играли в вечер убийства Линкольна в театре Форда, и воспроизвел на экране ее эпизоды. Такая верность фактам была неслыханной новостью в кино.

Гриффит пригласил нескольких ветеранов гражданской войны отыскать натуру, похожую на подлинные поля битв. С помощью тех же ветеранов он «гримировал» выбранные ими места. Траншеи, брустверы, дороги, здания строились так, чтобы точно повторить реальную обстановку сражений. Артиллерия эпохи гражданской войны была получена из военной академии Вест Пойнт и Смитсоновского института.

У нас не было художника. Но плотник Фрэнк Уортмен, по кличке «Гек», был гением декорационного дела. Тол-

стый маленький человек лет за сорок, с ласковыми голубыми глазами, жевал табак и очень внимательно выслушивал Гриффита, подробно объяснявшего, что бы ему хотелось увидеть в декорациях.

Как и всегда, график съемок определяло солнце. Приготовления начинались с пяти или шести утра. Актеры вставали в пять, чтобы к семи уже быть готовыми. Самые значительные сцены снимались при ярком полуденном солнце. Обычно работали до темноты, и часто без перерыва на обед.

В то время молодые актеры учились не только играть, но и ставить картины. Так Джордж Зигмен и Бобби Харрон работали в качестве ассистентов режиссера.

В целях экономии Гриффит давал актерам по нескольку ролей: Бобби Харрон мог утром играть роль моего брата, а днем загrimировывался негром. Единственная негритянка мадам Сул-Те Ван, меняя разные костюмы, играла много маленьких ролей. Актеры, снимавшиеся в других картинах, приезжали на день или два для съемок в «Рождении нации».

В те времена не было специального ассистента, обязанного следить, как одет актер в той или иной сцене. Исполнитель был обязан помнить детали своего костюма, прически и грима. Если он это забывал, его больше не снимали.

Камера была водружена на высокой платформе и направлена на поле битвы таким образом, чтобы можно было охватить действие на большом протяжении. Одна камера снимала общие, дальние планы. Другие, снимавшие крупные планы, были скрыты под кустами или за деревьями.

Когда грохот пушек, скачущих лошадей и выстрелов становился слишком силен, никакой человеческий голос, и даже голос Гриффита, не был в состоянии его перекрыть. А ведь кое-кто из статистов был на расстоянии примерно трех километров от камеры. В этих случаях применялись увеличительные зеркала, передававшие световыми вспышками сигналы актерам, снимавшимся на большом расстоянии от камеры. У каждой группы статистов был свой номер — одна вспышка зеркал для первой группы, две — для второй и так далее. И когда первая группа вступала в действие, зеркало сигнализировало вступление второй группе.

Большое внимание уделялось тому, чтобы подлинное старое оружие и лучшие всадники снимались на первом

плане. Статистов усердно муштровали, пока они не запоминали, когда нужно стрелять, когда двигать пушки и когда падать.

Однажды Гриффит обратился к Билли Битцеру:

— Я хочу показать сразу всю армию в движении.

— Что вы подразумеваете под словами «всю армию»? — спросил Битцер.

— Всех, кого мы сможем собрать.

— Мне придется снимать издалека, чтобы поймать их всех в объектив,— заметил Билли.— Они будут выглядеть не крупнее зайцев.

— И прекрасно. Воображение зрителей дополнит детали. Поднимемся на холм, Билли. Снимем в одном кадре долину и все войска сразу.

Они всегда с полуслова понимали друг друга, да и другие помощники Гриффита не докучали ему праздными расспросами.

Когда солнце скрывалось, Гриффит приказывал разжечь костры и снимал ночные сцены. Билли пессимистически относился к результатам этих съемок и утверждал, что они окажутся безрезультатными. Но Гриффит настаивал. Эпизод большой битвы был снят ночью. Ее субтитр гласил: «Сражение продолжалось и ночью». Никогда еще на экране не видели ничего подобного.

Хотя все было тщательно отработано до съемок, Гриффит, увидев какой-нибудь непосредственный и выразительный жест, немедленно просил Билли тут же его снять и перестраивал сцену.

Однажды утром, когда мы в обычное время собирались, оказалось, что Гриффит отсутствует. Это было просто неслыханно. Ничто еще не отрывало его от работы.

— Где мистер Гриффит? — спрашивал каждый.— Может быть, он заболел? Или кто-нибудь умер?

Вскоре мы получили объяснение — «Деньги! Это из-за денег».

После обеда наконец появился Гриффит, но ничего не сказал.

В день выплаты жалованья денег не оказалось.

— Денег нет,— объяснил нам со слабой улыбкой финансовый диктатор, «маленький» Эппинг.— Потерпите немножко.

Несколько недель мы не получали жалованья, но продолжали работать.

— Давайте снимем эту сцену,— говорил Гриффит актерам.— Если мы ее сегодня не сделаем, у нас не будет

денег снять ее завтра.— Он шутил, но мы понимали, как он был озабочен.

Гарри Эйткен, президент «Мьючуэл фильм компани», вложил в «Рождение нации» двадцать пять тысяч долларов, но его компании, узнав о положении дел, потребовали, чтобы поддержка фильма была прекращена. Тогда Эйткен на свой риск повысил сумму. Но когда и эти деньги были истрачены, Гриффиту, очевидно, было уже совестно просить у Эйткена еще, и он почувствовал, что вынужден сам добыть недостающие деньги.

Кто-то, подслушавший разговор с «маленьким» Эппингом, нам рассказывал, что Гриффит пошел к владельцу большого кинотеатра в Лос-Анджелесе. У него он не получил нужной суммы и отправился к владельцам универсальных магазинов, которые могли бы ему дать денег взаймы.

Однажды на съемочной площадке появился незнакомец. Разнесся слух, что это был Уильям Клюн, владелец «Аудиториума», самого большого театра в Лос-Анджелесе. Клэн гордился своим театром и особенно оркестром, состоявшим из тридцати музыкантов.

Гриффит снимал очень впечатляющий эпизод фильма — уход конфедератов на войну. Клэн напряженно смотрел на колыхавшиеся в воздухе винтовки, прощальные приветы жен и матерей, трепетание знамен.

Гриффит смог пригласить для этой сцены только маленький оркестр трубачей.

— Довольно бедный оркестр,— огорченно заметил Клюн.

Гриффит согласился.

— Подумайте, как мог бы прозвучать гимн, если бы его сыграл ваш оркестр. Нам нужно всего пятнадцать тысяч, чтобы закончить фильм. Что вы на это скажете?

— Это порядочная сумма.

Они пошли в кабинет Гриффита. Когда они снова появились, оба сияли. После ухода Клюна Гриффит собрал группу.

— Давайте, начнем снимать. А то Клюн может еще передумать. И, ради бога, отошлите скорей этот оркестр. Гриффит смог продолжать съемки фильма. Чтобы показать свою бережливость, он ходил в дырявых башмаках, объявив, что «не купит новых до тех пор, пока мы не начнем получать деньги из кассы».

Но вклада Клюна не хватило. Гриффиту пришлось еще и еще раз обращаться за помощью к друзьям.

Роберт Эдгар Лонг в книге «Дэвид Уарк Гриффит — краткий очерк его творческого пути», опубликованной в 1920 году, утверждает, что для проверки фактов войны Севера и Юга были приглашены профессора истории по крайней мере пяти-шести университетов. Он рассказывает также, что Гриффит собирался снимать около пяти тысяч сцен, занять восемнадцать тысяч человек в ролях солдат и сшить для них восемнадцать тысяч мундиров, нанять три тысячи лошадей, построить целые города, а потом сжечь их дотла, закупить настоящие патроны, которые стоили по десять долларов каждый, подобрать отрывки из пятисот музыкальных произведений, чтобы синхронизировать их со сценами фильма. Многие эпизоды, говорит автор книги, снимались по пятнадцати раз, а эпизод убийства Линкольна репетировался не меньше двадцати.

Позднее и сам Гриффит склонялся к преувеличениям, о которых агенты по рекламе могли только мечтать. Может быть, он тоже поверил, что эти фантастические неточности могут повысить интерес к его фильму.

Мне кажется, что истина может только увеличить восхищение мастерством Гриффита. В сценах боев было занято от трехсот до пятисот статистов. Клубы дыма, поднимавшегося из зарослей, создавали иллюзию множества солдат, спрятавшихся в лесу, тогда как в действительности их было всего несколько человек. Гриффит все время изобретал новые приемы съемок. Так, для создания настроения он окрашивал пленку — в эпизоде битвы под Питтсбургом кадры войск Севера, спешащих заменить мертвых и раненых, были окрашены красным.

Для эпизода скачки всадников клана Гриффит решил испробовать новый метод съемки. Он приказал вырыть яму на пути всадников. В яме он поместил Билли с камерой и получил кадры приближающихся и скачущих лошадей так, что зрители могли видеть проносящиеся над камерой копыта. С тех пор такой кадр стал стандартным, но Гриффит это сделал впервые.

Я наблюдала за работой Гриффита над этим фильмом. Моя роль в «Рождении» потребовала около трех недель, но пока фильм снимался, меня вызывали все время. Я бывала на студии ежедневно, так как снималась в других фильмах и старалась помочь Гриффиту чем могла.

Моя уборная была расположена напротив проявочной, где работали Джимми Смит и Джо Эллер. Как только у меня выдавалось несколько свободных минут, я просматривала снятый за день материал и рассказывала Джимми

о том впечатлении, которое он на меня произвел. Просмотр кусков фильма был похож на чтение книги, страницы которой пока еще были перепутаны. Тут не было ни порядка, ни последовательности. Но просмотры помогли мне осознать, какую гигантскую работу предстояло проделать Гриффиту после того, как будут закончены съемки.

Фильм был снят за девять недель, но Гриффит потратил больше трех месяцев на монтаж, редактуру и музыкальную партитуру.

— Посмотрите фильм в полной тишине,— говорил он,— а потом посмотрите его еще раз глазами и ушами. Музыка создает настроение для восприятия того, что видят ваш глаз, она направляет ваши чувства,— это эмоциональное обрамление картины.

12

И вот в один прекрасный вечер мы собрались в маленьком просмотровом зале. Казалось, я была уже знакома с фильмом — видела весь отснятый материал,— тем не менее, по мере того как разворачивался сюжет, я была так же захвачена им, как и другие. Картина шла два часа сорок пять минут. Когда дали свет в зал, мы продолжали сидеть молча, совершенно ошеломленные.

Премьера «Члена клана», как сначала назывался фильм, состоялась в «Аудиториуме», в Лос-Анджелесе, 8 февраля 1915 года в сопровождении симфонического оркестра в составе сорока пяти человек и большого хора. После финального кадра, видения Христа, «наложенного» на изображение цветущих полей и играющих счастливых детей, зрители встали и начали аплодировать. «Член клана» шел в зале «Аудиториума» в продолжение семи месяцев.

Через два дня после премьеры в Лос-Анджелесе Уильям де Милль писал продюсеру Сэмюэлу Голдвину:

«До меня дошли слухи, что этот фильм стоит около ста тысяч долларов. Если даже он окажется боевиком,— что весьма возможно,— он все-таки не даст прибыли. Чтобы вернуть свою стоимость, он должен собрать больше четверти миллиона валового дохода, а этого, как вы знаете, еще никогда не бывало».

В действительности «Рождение нации» обошлось в шестьдесят одну тысячу долларов. Другие тридцать тысяч долларов были потрачены на эксплуатацию, рекламу и печатание копий.

Перед премьерой в Нью-Йорке Гриффит привез фильм в Белый дом и показал его президенту Вильсону с семьей, членам его кабинета, их женам и дочерям.

Посмотрев фильм, президент несколько минут сидел не говоря ни слова, а потом сказал: «Это похоже на увиденную при вспышке молнии историю, и вместе с тем все это абсолютно правдиво».

Утверждение Вильсона было использовано Гриффитом в рекламе фильма.

Когда 3 марта 1915 года в Нью-Йорке, в театре «Либерти», состоялась официальная премьера, фильм уже назывался «Рождение нации». Это была первая кинокартина, которая шла больше двух часов, с восьмиминутным перерывом. И это был первый фильм, который показывали в зале драматического театра два раза в день, по ценам театрального представления.

Вскоре после премьеры Гриффит пригласил маму и меня приехать в Нью-Йорк. Он повел меня в театр, и я видела, какую овацию устроила публика. Я последовала за Гриффитом в кассу. Мне доставило большое удовольствие сидеть на высоком табурете и слушать, как кассиры объявляли, что все места проданы на несколько недель вперед. Гриффит, разумеется, был в приподнятом настроении.

«Рождение нации» окупило свою стоимость в первые же два месяца проката в «Либерти», а шло оно там десять месяцев подряд — рекордный срок.

«Рождение нации» стало самым прибыльным фильмом за всю историю киноискусства. Человек, тесно связанный с коммерческой эксплуатацией фильма, рассказывал мне, что общая сумма, вырученная от продажи билетов, выразилась в сумме, намного превысившей сто миллионов долларов.

Вкладчики получали чудовищные прибыли. Эйткены нажили целое состояние. Клюн, вложивший в фильм пятнадцать тысяч долларов, заработал огромные деньги. Джон Бэрри, друг Гриффита, который помог ему получить субсидию для фильма, получил семьсот процентов прибыли.

Благодаря «Рождению нации» кино из новой, борющейся за право существования формы искусства превратилось в мультимиллионную промышленность. Контроль над кинопроизводством перешел в руки бизнесменов. Девизом кинематографа стало: «Делай только то, что уже оправдало себя коммерческим успехом».

Начальная эра киноискусства кончилась, хотя тогда мы еще этого не понимали.

«Рождение нации» столкнулось с таким же количеством протестов, как и похвал. Множество влиятельных либералов нападали на фильм за пропаганду расовой травли.

Освальд Гаррисон Виллард, внук аболициониста, обрушился на фильм в «Нэйшн» за попытку «унизить десять миллионов американских граждан и изобразить их как животных».

Историк Альберт Бэшнелл Харт обвинил Гриффита в том, что его фильм — это «издевательство над победой Севера в гражданской войне».

Бостонское отделение Национальной ассоциации прогресса цветных распространяло полемическую брошюру под названием «Борьба против порочного фильма». Запись протестов против «Рождения нации». В качестве доказательства, что президент Вильсон отрекся от своего лестного высказывания после просмотра, в брошюре цитировали письмо его секретаря, отрицавшее этот факт. Иногда премьеры фильма сопровождались кулачными боями и пикетированием. Одна премьера чуть не была отложена из-за слухов о возможности расовых беспорядков. И театр охраняли отряды полиции. За две недели до показа фильма в Бостоне, являвшемся родиной движения аболиционистов, он стал подвергаться нападкам с трибун, с кафедр проповедников и школьных классов. В одном из городов пять тысяч негров пошли маршем к зданию Законодательного собрания штата с требованием запрещения фильма. Перед зданием театра «Форрест» в Филадельфии произошла драка между пятьюстами полицейских и тремя тысячами негров.

Всюду, где бы ни показывали фильм, разгорались яростные бои. При возобновлении фильма в мае 1921 года в Нью-Йорке была организована демонстрация протesta. В Чикаго картина была впервые показана только после того, как владельцы кинотеатров согласились запретить вход юным зрителям моложе восемнадцати лет.

Гриффит реагировал на эти жестокие нападки удивленно и горестно. Он настаивал, что в «Рождении» не было ни одной сцены, ни одного знака пропаганды расовой ненависти, ненависти к неграм как к людям низшей расы.

Гриффит защищал право высказать свою точку зрения на гражданскую войну, показать ее такой, какой он ее

видит, откровенно сознаваясь в том, что это точка зрения южанина.

В нападках критики для Гриффита горше всего было слышать обвинение в том, что он выступил против негров. Гриффит рос с неграми на ферме, в детстве его растила няня-негритянка. Он всегда относился к неграм с большой любовью, и они, в свою очередь, любили его. Когда после показа «Рождения» негры ополчились против него, он был глубоко уязвлен.

Я уверена, что если бы Гриффит был еще жив, он непременно сделал бы сейчас фильм в защиту негров. Незадолго до его смерти мы с ним говорили о создании такого фильма. Он считал, что со временем своего освобождения негры добились больших успехов. Он говорил о том, что белым понадобились столетия для достижения того интеллектуального и духовного уровня, которого многие негры сумели достичь в течение нескольких десятилетий.

Во время битв из-за «Рождения нации» Гриффит стал работать над своим ответом критикам с помощью искусства кинематографа.

— Мир слишком переполнен приказами: «Думай так, как думаю я, или будь проклят!» — Во всех его разговорах, выступлениях и протестах неизменно повторялось одно и то же слово — «нетерпимость».

13

«Нетерпимость» стала темой и названием нового фильма. Многие критики высказывали предположение, что Гриффит осознал вред, нанесенный «Рождением нации», и «Нетерпимость» явилась его оправданием. Это неверно. Гриффит не считал свой фильм вредным.

— Я собираюсь, — сказал он мне, — показать бесчеловечность в отношениях между людьми за последние две с половиной тысячи лет.

Он хотел рассказать историю юного царя Вавилона Валтасара и разрушения его царства. По мысли Гриффита, причиной падения Вавилона был заговор верховых жрецов, испугавшихся новой религии и предавших город в руки персидского царя Кира. Этот сюжет он хотел слить с тремя другими: с историей Иисуса Христа, кончающейся распятием, с резней гугенотов в Варфоломеевскую ночь в 1572 году, когда в Париже было убито пятьдесят тысяч протестантов, и борьбой людей труда с капиталом в современных Соединенных Штатах (это была тема филь-

ма «Мать и закон», над которым он начал работать в период монтажа «Рождения»). Основой для последнего сюжета послужили отчеты Федеральной индустриальной комиссии по поводу расстрела девятнадцати забастовщиков на химических заводах. Сюжет сосредоточивался на судьбе рабочего, потерявшего работу из-за забастовки (его роль исполнял Бобби Харрон). Гангстеры во главе с вожаком «Мушкетером» ложно обвиняют его в преступлении и отправляют в тюрьму. Выпущенный из тюрьмы юноша становится свидетелем борьбы его жены с распутником «Мушкетером» и вступается за нее. Происходит драка. «Мушкетер» убит. Но убивает его не юноша, а любовница гангстера, спрятавшаяся за окном. Она забрасывает пистолет в комнату и убегает. Юноша поднимает оружие, и полиция арестовывает его, обвиняя в убийстве... Кульминацией фильма была попытка жены добиться его помилования.

Фильм «Мать и закон» был закончен вскоре после выпуска на экран «Рождения нации». Но когда Гриффит показал его нам, мы согласились с ним, что картина слишком незначительна и по теме и по исполнению, чтобы последовать сразу за «Рождением». Тогда Гриффит решил включить этот фильм в «Нетерпимость».

Впоследствии, когда он уже собрал три эпизода «Нетерпимости», современный сюжет, по сравнению с другими, выглядел и мельче и старомоднее, поэтому Гриффит кардинально переделал его.

Все четыре сюжета «Нетерпимости» Гриффит решил связать образом Вечной Матери, качающей колыбель под строки Уолта Уитмена:

«...бесконечно качается колыбель,
соединяющая настоящее и будущее».

Фильм должен был начинаться символическим кадром Матери, который повторялся перед началом каждого сюжета. Первый субтитр гласил: «Золотая нить связывает эти четыре истории — чудесная девушка с волосами, освещенными солнцем. Рука ее качает колыбель человечества... качает ее в веках...» Это и была моя роль.

Во время работы над «Нетерпимостью» Гриффит снимал картины для новой кинокомпании «Трайэнгл фильм корпорейшн», он стал ее вице-президентом. В «Трайэнгле» работали три режиссера — Д.-У. Гриффит, Мак Сеннет и Томас Инс. Мак Сеннет, в фильмах которого впервые

появился Чаплин, снимал комедии. Инс сосредоточил свое внимание на драме, Гриффит делал и то и другое.

Гриффит бросился в работу над «Нетерпимостью» с непостижимой энергией и целеустремленностью. Он окунулся в исторические изыскания. Его энциклопедические познания всегда приводили меня в восторг, а материалы, которыми он пользовался во время съемок «Нетерпимости», просто потрясали.

Как всегда, фильм снимали без сценария.

Для постановки «Нетерпимости» Гриффиту были предоставлены почти неограниченные средства — после успеха «Рождения нации» нетрудно было найти людей, которые хотели заработать на его новом фильме.

Через дорогу от студии раскинулись домики и палатки, в которых размещались рабочие-строители и статисты. К воротам обнесенного стеной Вавилона проложили железнодорожные рельсы. Товарные вагоны подвозили продовольствие, строительные материалы, лошадей и слонов. Гриффит повысил оплату статистов до двух долларов в день плюс бесплатный завтрак стоимостью в шестьдесят центов — это было максимальной оплатой в кинопромышленности. И снова Гриффит совещался с плотником Геком Уортменом по поводу декораций к новому фильму. Декорации, как всегда, строились без архитектурного проекта, только по указаниям Гриффита.

Огромная, пышная декорация Вавилона была непохожа ни на что когда-либо строившееся для кино. Стены, окружавшие дворец Валтасара, были шестидесяти метров высотой. Длинная лестница, огороженная колоннадами, вела ко дворцу. Колонны были пятнадцати метров высотой, каждая поддерживала большую скульптуру бога-слона. Позади двора возвышались башни и крепостные валы в шестьдесят метров высотой. На их вершинах были посажены цветущие кусты и деревья, изображавшие знаменитые висячие сады Семирамиды. Вся декорация была украшена лепниной и барельефами, изображавшими крылатых божеств, львов и быков.

Восточная стена вавилонской декорации была отдалена почти на три четверти мили. Вершины крепостных стен были шириной с проезжую дорогу — две колесницы могли легко разъехаться на полной скорости.

Править колесницами было совсем нелегко. Чтобы сохранить равновесие, вознице приходилось упираться коленями в передок колесницы, и кожа на них стиралась до крови.

Были построены двор Медичи и мощенные булыжником улицы Парижа XVI века. Роскошный тронный зал был украшен великолепными гобеленами, вышитыми занавесями, сверкающими канделябрами. Гриффит сам делал эскизы костюмов. Если после завтрака выпадало свободное время, он обращался к кому-нибудь из труппы:

— Наденьте свой костюм. Хочу на него посмотреть.

И звал Билли Битцера:

— Ну что вы скажете? Нравится этот головной убор? Может, высоковат? Или слишком темен? Как он получится при съемке?

Гриффиту хотелось, чтобы главные герои вавилонского сюжета были выше ростом, чем в жизни. Уолтер Пэджет, игравший молодого царя Валтасара, хотя и был около двух метров ростом, выглядел на котурнах еще выше. Джордж Зигмен, игравший персидского завоевателя Кира, был тоже высоким человеком, но и его рост был увеличен котурнами. В то время еще не было башмаков, повышающих рост, и Гриффиту пришлось выдумать конструкцию обуви.

Во время работы над «Нетерпимостью» я приметила невысокого круглоголового человека с моноклем, который в библейском сюжете играл фарисея. Гриффит упомянул, что он был статистом в «Рождении». Он выглядел так странно, что девушки просто боялись его и переходили дорогу, чтобы не встретиться с ним. Этот человек относился к актерской профессии очень серьезно. Он был также ассистентом Гриффита. Во время съемок другого фильма я видела, как он расплакался, когда роль, которую он репетировал, передали другому актеру. Гриффит обнял его и утешил.

Несколько лет спустя Эрик фон Штрогейм приобрел мировую известность и как актер и как режиссер.

Небольшую роль в «Нетерпимости» играл Дуглас Фербенкс, красивый, отчаянно храбрый актер, которого Гриффит уговорил оставить театр на Бродвее. Гриффит верил в Дуга, но ему пришлось очень много работать, прежде чем Дуг смог сниматься в кино.

Гриффит время от времени был не прочь сыграть какую-нибудь шутку. Дуг как-то обсуждал с Алланом Дуэном на студийной площадке вестерн, который они собирались снимать. На Дуге были ковбойские штаны с двумя пистолетами на поясе. Вдруг на площадке появился лев, оскалился и показал свои клыки. Оба героя с громким криком убежали в ближайший сарай.

Несколько мгновений спустя на площадке появился Гриффит и, схватив льва за гриву, повел его с площадки, мягко приговаривая:

— Пойдем, котеночек...

Когда они вместе со зверем проходили мимо сарайя, где прятались Дуэн, бывший тренер знаменитой футбольной команды «Нотр-Дам», и «головорез» Фербенкс, он слегка задержался и крикнул.

— Не бойтесь, мальчики. Я не дам вас в обиду.

Гриффит уже работал с этим ручным львом в «Нетерпимости».

Две сцены были очень важны для вавилонского сюжета: «Пир Валтасара» и «Сдача города Киру». В эпизоде «Пир» больше четырех тысяч статистов заполнили огромный двор и крепостные валы. Сотни танцовщиц открывали шествие. Они танцевали под музыку трех оркестров. Среди танцовщиц была Кэрол Демпстер, которая впоследствии стала одной из героинь гриффитовских фильмов.

Гриффита уже не удовлетворяла техника режиссуры массовых сцен, применявшаяся при съемках «Рождения». В «Нетерпимости» Гриффит не хотел снимать с неподвижной точки. Он требовал, чтобы камера была в состоянии запечатлеть любую деталь эпизода, и для этого поместил Билли в воздушный шар, который можно было поднимать и опускать. Но ветер часто сводил на нет все попытки Билли остаться в пределах декорации. Тогда-то Гриффиту пришла в голову новая мысль. Он поместил камеру на подъемнике, который управлялся тросом. На большой платформе помещались он сам, Билли и я, сидевшая на краю со свисающими ногами, чтобы занимать поменьше места. Сооружение было помещено на рельсы, уходящие в глубь декорации.

Этот предшественник современного крана дал возможность Гриффиту снять один из самых эффектных, когда-либо снятых кадров. Усовершенствовав применение крупного плана и методы съемки массовых сцен, он начал сближать эти два приема. В начале «Пира Валтасара» камера была расположена на расстоянии четверти мили от конца большого двора. Она двигалась в направлении декорации, медленно скользила над головами танцующих девушек, снова шла вперед и задерживалась перед миниатюрной колесницей, в которой два белых голубя везли белую розу — подарок царя принцессе. Эти кадры характеризуют великое мастерство Билли — снимая с дви-

жущегося крана, ему удалось превосходно сохранить резкость и четкость изображения, начиная с огромных пространств всей декорации и кончая лепестками розы.

Недаром Билли прозвали «Орлиным Глазом». В сцене, когда царь мчится на колеснице по верхушке крепостной стены, окружающей город, с расстояния в целую милю можно было увидеть суетливую жизнь города. И далекий город и царь в колеснице на переднем плане оставались в фокусе.

В эпизоде осады Вавилона, одной из самых величественных когда-либо снятых массовых сцен, Гриффит заполнил экран солдатами армии Кира.

Во время съемок разнесся слух, что Гриффит заплатит лишних пять долларов каждому статисту, который согласится прыгнуть со стены. Разумеется, под стеной были натянуты предохранительные сетки. Как только съемка началась, статисты принялись прыгать со стены.

— Остановите их,— крикнул Гриффит.— У меня не хватит сеток или не хватит денег.

На съемочной площадке всегда находились карета «скорой помощи», медицинская сестра и врач, но на съемках не было ни одного несчастного случая, если не считать пустяковых царапин.

Величавыми были и сцены во дворце Катерины Медичи. Раньше в кино не снимали потолка — его и не было в обычных декорациях. Гриффит попросил Билли поднять камеру вверх и показать великолепный потолок тронного зала.

Каменные храмы и узкие дороги Галилеи в библейском сюжете, которые так бережно воссоздал Гек Уортмен в трех милях к западу от студии, были вполне достоверны.

Через сорок лет мы с Дороти побывали в Иерусалиме, и я испытала странное чувство — мне казалось, что все это я уже видела. Я все время ждала, что вот-вот увижу Гриффита в небрежно надвинутой шляпе, с мегафоном в руках, отдающего распоряжения ассистентам.

Моя роль «Вечной Матери» была снята меньше чем за час. Тем не менее я была ближе к работе над «Нетерпимостью», чем кто бы то ни было, исключая Билли Битцера и монтажера Джимми Смита. Может быть, потому, что у меня не было большой роли, Гриффит стал оказывать мне такое доверие, каким я раньше не пользовалась. Он обсуждал со мной эпизоды еще до того, как их снимал, просматривал со мной весь отснятый накануне матери-

ал, даже принимал некоторые мои предложения, посыпал меня в лабораторию помогать Джимми в монтаже.

Каждую неделю из лаборатории выходили потоком ошеломительно эффектные кадры. Некоторые сцены были сняты в поражающих воображение очертаниях: треугольника, ромба, в форме фриза или полукруга, раскрывающегося как веер. Маленькие кадры, снятые в диафрагму (ирисовые), раскрывались, показывая огромную панораму. Были и очень крупные планы — нижняя часть лица Мириэм Купер или глаза Марджори Уилсон.

Эффекты освещения также поражали. Контрастировали между собой съемки Вавилона, снятого при свете яркого солнца, и темных улочек Парижа, булыжник которых омывала луна. Гриффит красил пленку, чтобы усилить эмоциональное воздействие. Ночные сцены были синими, эпизодочной вавилонской битвы — красным, французский двор — янтарно-желтым.

Сложное переплетение сюжетов «Нетерпимости» и количество снятой пленки требовали исключительной сосредоточенности и точности в отборе материала, которого хватило бы на тридцать или сорок картин. Тем не менее Гриффит продолжал работать без сценария. К тому же в продолжение месяцев, которые потребовались на создание гигантского фильма, он успевал еще руководить всеми фильмами, выпускавшимися кинокомпанией «Трай-энгл».

Сила и величие «Нетерпимости» не только в масштабах съемок, а главным образом в монтаже. Гриффит работал над каждым метром пленки, удивительно гармонично соединяя куски. Картина начиналась современным сюжетом. После кадра Матери, качающей колыбель, камера как бы «отодвигалась» на целые века, чтобы поймать в фокус массивные врата Вавилона и пройти сквозь них в заполненные народом узкие улочки города. Каждый сюжет сам по себе был чудом параллельного монтажа. Все четыре сюжета, говоря словами Гриффита, соединились в «одном потоке чувства». Девушка с гор, мчащаяся предупредить царя Валтасара, первое кровопролитие в Париже, жена, спешащая получить помилование для своего невиновного мужа. Христос, идущий на Голгофу, — все приобретало единство.

В «Нетерпимости», как и во всех гриффитовских картинах, было много незабываемых кадров: крупный план в ужасе заломленных рук Мэй Марш, услышавшей смертный приговор мужу; ножи в руках палачей, готовых пе-

ререзать веревки, обрекающие на смерть ее мужа; смерть девушки с гор; мчащиеся к Вавилону воины Кира.

Никогда еще съемки Гриффита не были так изобретательны. Он умел вызвать у зрителя ужас и тут же заставить его растрогаться.

Когда монтаж «Нетерпимости» был закончен, фильм шел около восьми часов. Гриффит рассчитывал показать его в двух сериях, каждая из которых должна была идти по четыре часа.

Узнав о длине фильма, прокатчики отказались его показывать. Гриффит в свое время не считался с их возражениями, введя в обиход двух- четырех- пяти- и двенадцатичастные фильмы. На этот раз он, к несчастью, согласился сократить фильм.

— «Нетерпимость» должна иметь успех! — сказал мне Гриффит, послушно сокращая и сокращая фильм. Картина была сокращена до двух с половиной часов демонстрации вместо восьми.

Премьера «Нетерпимости» состоялась пятого сентября 1916 года в Нью-Йорке, в театре «Либерти». Фильм шел в сопровождении оркестра «Метрополитен-опера». Гриффит и мы все тревожно ждали приговора публики и критиков. Успех был ошеломляющим. Зрители встали и долго аплодировали мастеру и его произведению.

«Фilm дейли» писала: «Изумительно, потрясающее, революционно, сильно, захватывающе. Вы можете отодвинуть свою старую пишущую машинку и отбросить словарь, потому что вам не найти нужных прилагательных. Мистер Гриффит воплотил на экране самое волнующее зрелище, когда-либо показанное миру».

Критики прославляли фильм. Мы были окрылены этим успехом.

И все-таки что-то шло не так. В первые четыре месяца демонстрации в «Либерти» «Нетерпимость» побила кассовый рекорд «Рождения». Затем посещаемость начала падать. Фильм шел в Нью-Йорке пять месяцев, но нам стало ясно, что он не оправдывает возлагавшихся на него надежд. В других городах было то же самое — сначала большая волна внимания, затем падение почти до нуля.

«Не знаю, куда идти после большого провала», — писал мне Гриффит, грустно рассказывая о скитаниях по темным пустым театралам.

В конце концов фильм был снят с экрана. Это была одна из немногих картин, которую никогда не прокатывали вторично. А она еще не начала себя окупать. Грифф

фиту пришлось выплачивать огромный долг в миллион долларов.

На это понадобились годы.

Высказывалось много догадок о причинах провала «Нетерпимости». Так, критик «Фilm дейли», хваля картину, тут же прибавлял, что «самым твердым орешком, который публике приходилось когда-либо раскусывать, была композиция фильма, построенного на соединении четырех отдельных сюжетов».

«Верайети» утверждала, что в фильме не было «последовательности эпизодов, поэтому трудно следить за его развитием». В сокращенном варианте образы фильма падали на зрителей, словно заряд картечи на излете, уже не имеющей ни силы, ни направленности. Мне кажется, нельзя забывать, что мир никогда так и не видел «Нетерпимости» полностью. Если бы Гриффит показал фильм в двух четырехчасовых сериях, как он рассчитывал, картина имела бы успех.

Причиной непопулярности «Нетерпимости» было и время ее появления. В 1916 году и в начале 1917 года страна готовилась к войне. Газеты были полны кричащими военными заголовками. И вдруг появляется картина, призывающая к миру и терпимости. Недаром, по мере того как страна все больше и больше осознавала приближение войны, «Нетерпимость» стала подвергаться все более строгой цензуре и вскоре была запрещена во многих городах.

«Нетерпимость» напоминает мне о словах Гриффита: «Мы нашли универсальный язык, обрели силу, которая может сделать людей братьями и навсегда прикончит войну. Помните это... когда будете стоять перед камерой!»

14

Накануне вступления Соединенных Штатов в первую мировую войну Гриффит решил поехать в Лондон. «Рождение нации» уже шло там с успехом. Теперь должна была состояться и премьера «Нетерпимости».

До отъезда в Англию Гриффит порвал связи с «Трай-энглом» и подписал контракт с «Арткрафт», кинокомпанией Адольфа Цукора. Труппа была распущена. Но Гриффит попросил Билли Битцера, Бобби Харрона, Дороти и меня подождать, пока он определит свои планы.

Перед премьерой в театре «Дрюри Лейн» «Нетерпимость» была показана в Букингемском дворце в присут-

ствии короля, королевы и королевской семьи. На премьере картина была восторженно принята критикой и публикой.

Гриффита вызвали к премьер-министру Ллойд Джорджу, сказавшему, что в руках Гриффита величайшая власть — умение влиять на умы людей. Ллойд Джордж добавил: «Я хочу, чтоб вы работали на пользу Франции и Англии и вразумили бы Америку воевать вместе с нами».

Разговор окончился соглашением, по которому Гриффит обязался снять пропагандистский фильм. Правительства Англии и Франции предоставят для съемок войска, артиллерию, людей — все, что понадобится для создания фильма.

Это было удачное предложение — Гриффит был в это время без дела.

Поклонник Наполеона, он как-то сказал мне: «Падение Наполеона произошло не у Ватерлоо, а в тот день, когда он потерял способность принимать быстрые решения. Даже если вы ошибаетесь, все равно лучше решать быстро».

Когда мы летом приехали в Париж, Гриффит повел нас на могилу Наполеона.

— Мечты Наполеона были слишком грандиозны, чтобы их мог осуществить один человек, — промолвил Гриффит. — Может быть, и я, задумывая «Нетерпимость», отдался во власть необъятной мечты. Превысил свои возможности, пытался сказать нечто такое, что воздействовало бы на людей всего мира. Может быть, это невозможно?

Соединенные Штаты объявили войну Германии в апреле 1917 года.

Гриффит собирался ставить пропагандистский фильм «Сердца мира» и вызвал меня и Дороти в Лондон.

В период подготовки к съемкам Гриффит посыпал нас на вокзалы Виктория и Ватерлоо, откуда солдаты уезжали во Францию. Мы видели прощания, последний взмах руки. Нас приводило в ужас огромное количество раненых.

— Только во время войны люди позволяют своим чувствам вырваться наружу, — говорил Гриффит. — Вы хотите стать актрисами, а не знаете жизни. — И он угрюмо добавил: — Надеюсь, что вам больше не представится возможность узнать ее с такой стороны. Но я не хочу, чтоб вы ее упустили.

Мы внимательно следили за поведением людей, жестами, мимикой. Однажды я гуляла с Гриффитом по Уайтчепелю, поглядывая на людей, похожих на персонажи романов Диккенса. Мы увидели живого Оливера Твиста и уже готовы были заговорить с малышом, когда Гриффит вдруг схватил меня за руку. Он приметил девочку с очень характерной походкой.

— Где ваша сестра? Это походка для Дороти. Вы сможете ей показать?

Целый час мы шли за девочкой, а потом помчались домой продемонстрировать Дороти ее походку. Эта походка стала характерной черточкой для Дороти в фильме «Сердца мира».

К нам пришел почтальон. Передавая письма, он сказал, что на одиннадцать часов утра назначены занятия по противовоздушной обороне, и предупредил, чтобы мы не пугались, когда услышим стрельбу. Пока он это рассказывал, мы услышали выстрелы.

— Странно,— поглядел он на часы.— Начали раньше времени.

Вошел Гриффит.

— Воздушный налет.

Это была первая дневная бомбардировка Лондона. Мы видели, как пролетали самолеты над Темзой. Они приблизились к нам, летя веером так низко, что, казалось, можно было бросить в них камнем. Разрывались бомбы, но зрелище было таким потрясающим, что никто из нас не в силах был двинуться. Самолеты пролетели над зданием Парламента. У нас перехватило дыхание, но аэропланы повернули обратно, начали подниматься все выше и выше и, наконец, исчезли. Мы услышали разрывы уже вдалеке.

— Они что-то разбомбили,— сказал Гриффит.— Да-вайте поедем посмотрим.

Мы помчались в Уайтчепель. Движение было затруднено. Бомбы разрушили большой участок трущоб. Оборванные ребятишки ножами откапывали на память осколки. Мы остановились перед разрушенным зданием. На тротуаре стояли плачущие женщины. Мужчины с окаменевшими лицами искали под обломками зданий погибших.

— А что здесь было? — спросила я.

Человек повернул ко мне залитое слезами лицо.

— Бомбы попали в детский сад.

Гриффит тоже заплакал.

— Вот что такое война. Не парады, не столы конференций, а убитые дети, разрушенные жизни.

На следующий день мы узнали, что в этом здании погибло девяносто шесть детей.

Мы пережили в Лондоне много воздушных налетов. Тогда еще не было сирен, предупреждающих о тревоге. Как только самолеты приближались, полицейские мчались на велосипедах по улицам, предупреждая криками и свистками: «Пройдите в укрытия! Пожалуйста, пройдите в укрытия».

...Гриффит искал всю страну в поисках натуры. Нужно было найти места, напоминающие Францию. Война и все сцены разрушения должны были впоследствии сниматься во Франции. Он остановился на селениях Чир и Бродуэй, и мы провели несколько недель на постоялом дворе, где, как говорят, Шекспир написал «Сон в летнюю ночь».

В нашей группе был милый семнадцатилетний англичанин. В одном из эпизодов молоденькая француженка, которую я изображала, собирала свои вещи и уходила из дома за несколько минут до прихода немцев. Молодой актер должен был помочь мне тащить по улице нагруженную тележку. Если бы Гриффит не был так углублен в работу, он, наверно, заметил бы незаурядный талант этого юноши. Это был первый фильм Ноэля Коуарда. С этим прославленным актером и драматургом я дружна по сию пору.

Наконец пришло время ехать в Париж.

Твердо решив следовать за нами, мама сопровождала нас во Францию.

— У нас в семье осталось три человека,— решительно заявила она,— и если кому-то из нас суждено умереть, пусть мы умрем вместе.

Ла-Манш был минирован, и нас возвращали при первой, и при второй, и при третьей попытках его пересечь. Только на четвертый раз наш маленький пароход его одолел.

Мы прибыли в Париж в полночь. Город был затемнен. Кэб вез нас по освещенным луной улицам к Гранд-отелю.

— А теперь, дети,— обратился Гриффит к Бобби Харрону и к нам,— я покажу вам самый прекрасный в мире город, освещенный луной. Когда вы в следующий раз сюда приедете, здесь будут гореть огни.

И мы четверо отправились в путь под звуки отдаленной бомбардировки. Воздушные налеты в Лондоне были всегда внезапными и пугающими, а в Париже грохот войны не прекращался ни на минуту.

Но мы были молоды, мы были в Париже, город в темноте был прекрасен. Мы гуляли до утренней зари, шли по берегу Сены, проходили по парижским авеню и бульварам, через мосты, мимо памятников и фонтанов. Гриффит смотрел на нас с улыбкой, словно счастливый отец на любимых детей.

...Мы снимали на фронте недалеко от Парижа и обязаны были сохранять это в строжайшей тайне. Мандат, разрешавший Гриффиту пребывание на линии фронта, был предметом зависти военных корреспондентов. Мы проезжали через Восточную заставу в двух машинах — в первой Гриффит в военной форме и его оператор, французский солдат, снимавший натурные кадры, а во второй — Бобби в мундире французского рядового, мы с Дороти в пальто, надетых поверх наших костюмов, и, конечно, мама. Она не участвовала ни в одном из фронтовых эпизодов, но не отпускала нас одних.

Мы ехали на север до Санлиса, проезжали мимо разрушенных городов, покинутых траншей, страшных следов прошедших боев. Странное чувство охватило меня при виде кофейника, стоявшего на руинах, как единственное доказательство того, что на этом месте был дом. Мы видели акры лесов и садов, спаленных орудийным огнем. Никогда не забуду лиц удивленных солдат, мимо которых мы проезжали. Казалось, они спрашивали: что делают эти женщины здесь, на линии фронта?

Нашей первой натурой была разрушенная немцами деревушка. Мы работали очень напряженно, но спокойно и быстро. Для съемки ряда эпизодов мы продвигались как можно ближе к фронту. Снимали на линии, занятой дальнобойными орудиями. Однажды даже подверглись обстрелу. Так мы работали в течение нескольких недель.

Гриффит подвергал себя еще большей опасности.

— Мы должны были встретиться на опушке леса с несколькими солдатами, — рассказывал он нам. — Но едва мы вышли из блиндажа, немцы пошли в атаку. Мы прыгнули в старый окоп. Нас обстреляли. Двое провожатых были убиты. Потом мы увидели в лесу людей, с которыми должны были встретиться. Мы кричали им, чтоб они оставались в укрытии. Но они нас не слышали и побежали. Когда дым рассеялся, их уже не было в живых.

За те шесть месяцев, что мы пробыли за океаном, Гриффит кроме «Сердца мира» сделал еще документальный фильм. Он снимал бои, стрельбу пехоты, тяжело раненных людей, умирающих, снимал грязь, окопы, орудия разрушения.

Гриффит быстро отснял эпизоды с нашим участием, поэтому мы сравнительно недолго находились в опасности и были очень рады, когда он разрешил нам вернуться на родину.

В конце ноября 1917 года мы снова очутились в старой голливудской студии. Декорации были построены, распределены роли, и мы начали репетировать оставшиеся эпизоды «Сердца мира».

Премьера состоялась в марте 1917 года в театре Клюна, а через несколько недель и в Нью-Йорке.

Гриффит собирался создать один военный фильм. Но он привез с собой около тридцати тысяч метров пленки, материала оказалось достаточно для трех фильмов. Один из них — «Великая любовь» (не осталось ни одной копии этой картины). В другом была затронута любимая Гриффитом тема братства людей. Гриффит рассказал историю офицера-южанина, отягощенного грузом предрассудков, который оказывается в одном укрытии с рядовым негром. Когда белого ранят, негр спасает его, но в этот момент его самого смертельно ранят. Умирая, негр в бреду зовет свою мать, и белый говорит, что он и есть его мать, и цеует негра. Зрители с волнением смотрели этот очень драматичный и трогательный эпизод.

Фильм был закончен, и Гриффит искал для него название. И вот однажды во время завтрака с Гриффитом и Гарри Карром, который тогда был во главе нашего отдела «идей», пережевывая бутерброд с сыром и запивая его солодовым молоком, я предложила назвать фильм «Величайшая вещь в жизни».

— То, что нужно! — согласились оба.

«Величайшая вещь в жизни» — один из лучших фильмов Гриффита и, может быть, самый неоцененный. Этот фильм также исчез бесследно.

В дальнейшем, когда Гриффит не мог решить какую-нибудь проблему, он говорил: «Давай закажем Лилиан бутерброд с сыром».

Мне грустно при мысли о том, что практика совместной работы режиссера и актера над сюжетом, сценарием, рекламой теперь не в ходу. Сейчас все распределено по департаментам. Актриса не заботится о сценарии, она вы-

учивает свои реплики, идет в студию и произносит их. Кто-нибудь ее причесывает. Кто-нибудь гримирует. В картине, в которой я не так давно снималась, четыре человека помогали мне готовиться к съемке: один гримировал мне лицо, другой занимался моей шеей, руками от плеча до кистей, третий — моей прической, четвертая меня одевала.

Последней военной картиной Гриффита была «Девушка, оставшаяся дома».

15

После возвращения в Лос-Анджелес нам с Дороти повысили гонорар. Я получала уже пятьсот долларов в неделю. Мама сняла маленький домик с террасой и теннисным кортом. На террасе мы с Дороти могли спать. Большую часть времени мы проводили в студии, и нам нужен был свежий воздух.

Поездка во Францию сблизила Дороти с Бобби Харроном. Она все еще была влюблена в него. Что же до меня, я была влюблена в картины и в человека, создававшего их. Работа была самым важным делом в его жизни. И в моей. Другие актеры развлекались на вечеринках. А наша жизнь была тихой и замкнутой. У актеров Гриффита просто не хватало времени на развлечения.

Жизнь Голливуда становилась скандальной. Американская публика жадно читала репортажи о трагедии Уоллеса Рида, бывшего партнера Дороти. Он погиб от наркомании. Работники кино становились мишенью сплетен и выдумок.

Поклонники стремились узнать подробности интимной жизни «звезд», и бойкие писатели начали создавать фальшивки о них.

Кинозрители относились к «звездам» как к своей собственности и на сообщения об их моральном разложении реагировали как праведные родители.

Вполне понятно, что слава и деньги сбивали молодых актеров с пути. При отсутствии дисциплины было просто немыслимо не потерять чувства реальности. До нас доходили сплетни о фантастических поместьях, автомобилях, баснословных драгоценностях и диких оргиях. Все это было далеко от мира, в котором жили мы, любое свидание с друзьями должно было кончаться не позже десяти вечера, потому что наутро надо было быть к восьми на съемочной площадке.

Однажды утром Гриффит вез меня на съемку и вдруг увидел рекламу «Величайшей вещи в жизни» с большим моим портретом.

— Тут должен был быть мой портрет, а не ваш, — заметил Гриффит. — Это мой фильм.

Думая, что он шутит, я рассмеялась, но, обернувшись, увидела, что на его лице не было улыбки. Последовала пауза, и я почувствовала, что он говорил серьезно. Это было так непохоже на того Гриффита, которого я знала. Если он и раньше так думал, то этого не показывал — он не был ни мелочен, ни жесток.

Портрет был снят Гендриком Сартовым, и я подумала, что, может быть, это раздражает Гриффита. Сартов был фотографом-портретистом, к которому я в свое время обратилась за фотографиями для «Сердца мира». Портреты вышли отлично, и, естественно, я показала их Гриффиту и Билли Битцеру.

— Почему вы не можете снять меня так для экрана? — сказала я.

Может быть, Гриффиту не понравился намек на критику Битцера и его самого?

— Что ж, пусть этот фотограф вас и снимает, но только по воскресеньям, потому что всю неделю вы будете заняты.

Я вернулась в фотостудию Сартова и спросила, не хочет ли он поработать в кино.

— Да я в нем ничего не смыслю, — ответил он, — но рад бы попробовать.

Я успокоилась с ним, что он придет в студию в воскресенье, и Билли пообещал с ним поработать.

Сартов должен был снять несколько моих планов из «Величайшей вещи в жизни». Он вертелся вокруг, проверял точки съемки, ставил свет. Билли помогал ему как мог.

Вскоре Сартов подписал контракт с Гриффитом и стал снимать свои собственные фильмы.

...В январе 1919 года было объявлено, что Мэри Пикфорд, Дуглас Фэрбенкс, Чарли Чаплин и Д.-У. Гриффит организовали кинокомпанию по производству и прокату фильмов «Юнайтед артистс». Они должны были сами ставить и наблюдать за постановками картин и сдавать их в прокат. Они стремились избежать ограничений, к которым их принуждали боссы кинокомпаний, и хотели сами получать прибыль от своих картин. Каждый должен был выпустить по четыре картины в год.

Но до начала своей работы в новой компании Гриффит подписал контракт с «Ферст нейшнл» на создание трех картин. Он рассчитывал, что доходы от этих фильмов помогут финансировать съемку фильмов «Юнайтед артистс».

Для Цукора он быстро снял «Любовь в счастливой долине» — деревенскую комедию с Бобби Харроном и мной в главных ролях. Действие происходило в Кентукки, там, где родился Гриффит. Это был рассказ о юноше, который уходит из дома, зарабатывает в большом городе целое состояние и возвращается, чтобы щедро одарить свою бедствующую семью.

Много лет мы не могли разыскать ни одной копии «Любви в счастливой долине» и были убеждены, что этот фильм потерян. Но недавно Эйлин Боузер нашла его в России и доставила копию в кинотеку Музея современного искусства в Нью-Йорке.

В рецензии, появившейся 2 июня 1919 года в «Нью-Йорк таймс», было отмечено, что Гриффит «принес на экран подлинную человечность».

Следующей «сельской поэмой» Гриффита было «Верное сердце Сузи», вариант «Дэвида Копперфилда».

Я играла главную роль. На меня надели длинное бесформенное платье с фартуком и надвинули на лоб маленькую смешную шапочку. Руки я держала по швам, не сгибая. Следя по пятам за Уильямом (юношем, которого любит Сузи), я шла маленькими, быстрыми, решительными шагами. В кульминационном эпизоде застенчивая Сузи неожиданно лукаво улыбается, и эта улыбка показывает другую, скрытую сторону ее характера.

Об этой роли Эйлин Боузер писала: «В роли наивной Сузи Лилиан Гиш из смешного подростка вдруг превращается в женщину, обладающую чувством собственного достоинства... Из всех ведущих актрис Гриффита только Гиш смогла преодолеть приторную сладость роли».

Каждый из сельских фильмов Гриффита сочувственно принимался критиками, но они ждали от него большего, и я подозреваю, что и он сам ожидал большего от себя.

Теперь Гриффит уже не режиссировал моих ролей. Он как-то сказал: «Я даю ей набросок того, что мне хотелось бы увидеть, и предоставляю ей работать по-своему».

После «Сердец мира» «Парамаунт» обратился к Гриффиту и сообщил, что кинокомпания готова подписать контракт с одной из сестер Гиш. Гриффит обсудил это предложение со мной, я в свою очередь с мамой, и мы

решили, что контракт должна подписать Дороти. По условиям нового контракта с «Парамаунт» она должна была быть «звездой» в семи фильмах и получить миллион долларов.

Мама не пошла с Дороти на обсуждение контракта, полагая, что для Дороти будет полезнее действовать самостоятельно. Дороти явилась, вежливо выслушала предложение фирмы «Парамаунт» и так же вежливо ответила решительным «нет!».

Когда она сообщила нам свой ответ, я удивленно спросила:

— Почему ты отказалась?

— Миллион долларов в мои годы?! — весело ответила Дороти.— Это бы меня вконец испортило.

И она начала сниматься в комедиях, продюсером которых был Гриффит, а режиссерами — Элмер Клифтон, Чит Уити, Ф. Ричард Джонс и другие. Эти фильмы получили известность как серия фильмов с участием Дороти Гиш и пользовались успехом.

Ее партнером был Ричард Бартельмес, актер с прекрасной внешностью. Мать Ричарда была актрисой, учившей русскую кинозвезду Аллу Назимову говорить по-английски. Назимова дала Ричарду маленькую роль в своей картине. Дороти увидела его в этом фильме и заявила: «Я хочу, чтоб он играл со мной». У нее было удивительное чутье, она умела угадывать будущих «звезд». Вот пример. Дороти нашла темноволосого молодого человека и устроила его на роль в одной из своих картин под названием «Не везет». Гриффит пришел посмотреть репетицию и остался доволен партнером Дороти.

Пока Дороти снималась в этом фильме, Гриффит репетировал вестерн «Багряные дни», героем которого был мексиканский бандит. Дороти считала, что найденный ею артист сыграет бандита лучше, чем Ричард Бартельмес. Гриффит покачал головой: «Я согласен с вами, Дороти. Но он может показаться зрителям иностранцем».

Впоследствии Рудольфо Валентино, сыграв героя в «Четырех всадниках Апокалипсиса», стал идолом женщин во всем мире.

— Ну что ж, я ошибся,— признался мне Гриффит.— Теперь американкам, как видно, нравятся иностранцы. Мне казалось, что наши женщины предпочитают американский тип мужчины.

Валентино был милым человеком, настоящим итальянцем. Дороти, Бобби, Рудольфо и я часто совершали про-

гулки верхом. Увлечениями Валентино были лошади и танцы. Он рисовал костюмы для верховой езды для Дороти и меня и был прекрасным поваром. Часто, вернувшись с прогулки верхом, он готовил нам спагетти.

В этот период мы с Дороти написали для журнала «Стейдж» небольшие характеристики друг друга.

Я писала о ней:

«Она живое воплощение всего того, чего во мне нет. Когда я смотрю на нее, то всегда ощущаю отсутствие тех качеств, которых у меня не было от рождения и с которыми я, наверно, была бы гораздо счастливее. Ничто не может надолго заставить ее волноваться или огорчаться. Тревога лишь мимолетной тенью падает на ее глаза и тут же исчезает, как только она пожмет плечами.

Работа для нее всегда игра. Родись мальчуганом, она бы вымазала лицо ореховым маслом и отправилась вокруг света с харди-гарди¹ будить старииков, крепко спящих за закрытыми ставнями. Она ничего не принимает всерьез, кроме мамы, еды и своей собаки.

Разумеется, мне не доставляет никакого удовольствия пребывать в меланхолии. Мне бы тоже хотелось верить, что радуга сулит счастье, я была бы рада думать, что тяжкая работа — приятное времяпрепровождение. А для меня, к несчастью, лампа Клига — только осветительный прибор, а не поэтический лунный свет.

Всю жизнь я мечтала играть радостно, как она, и всегда, играя, чувствовала себя неуверенно.

Когда Дороти плавает, она так брызгается, что весь океан покрывается пеной, а я боюсь утонуть. Когда она танцует, кажется, что пляшет весь мир. А когда танцую я, звуки тромбона упрямо напоминают мне режиссера в плохом настроении. И это меня огорчает.

Наверно, в тот вечер, когда я родилась, шел дождь. И может быть, поэтому с тех пор у меня на сердце пасмурно. А Дороти, как говорится в пьесе, в которой она играла, похожа «на яркий флагжок, развевающийся на легком ветерке»!

Дороти писала обо мне:

«Я все чаще начинаю думать, что два человека могут многие годы жить рядом и не понимать друг друга. Представление Лилиан обо мне удивительно непохоже на мое представление о себе. Может быть, мы обе ошибаемся и обе правы.

¹ Старинный струнный музыкальный инструмент.— Прим. пер.

Представление о Лилиан как о мягкому, мечтательном существе заставляет меня вспомнить о «гэге», который так часто видишь в комических лентах. На тротуаре лежит шляпа. Прохожий с восторгом подкидывает ее ногой и с удивлением и болью обнаруживает, что под ней спрятан кирпич или утюг.

Всякий, кто попытается ударить Лилиан, сразу почувствует силу ее сопротивления. Жизнь больно стукала ее по голове, пытаясь сломить ее непоколебимость. Но она оставалась твердой и невозмутимой.

Для нее не существует ничего, кроме работы. Ее глаза устремлены к одной цели, а уши слышат только голос долга. Вот почему она достигла высот, на которых мы ее видим сейчас.

Она, на вид такая хрупкая, может неутомимо работать. Какое бесценное качество для артистки! Неуклонная целеустремленность, глубокая серьезность и полное отсутствие нервов!

Не думайте, что у нее не бывает радостных минут. Есть люди, к которым она испытывает уважение, и в их обществе бывает по-настоящему счастлива. В литературе и в театре ей нужно самое лучшее. Она не уделит ни минуты на книгу и пьесу, пока не удостоверится, что они стоят того.

И я никогда не перестаю радоваться тому, что моя сестра — женщина, которая больше, чем любая другая в Америке, обладает качествами, приближающими ее к истинному величию».

16

Осенью 1918 года Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс обратили внимание Гриффита на сборник рассказов Томаса Бэрка «Ночи в Лаймхаусе»¹.

— Замечательный рассказ «Китаец и ребенок», — сказал Гриффиту Дуг.— Вы могли бы сделать по нему чудесную картину.

Во мраке лондонских туманов, в районе Лаймхауса живут три злосчастных существа: Бэттлинг Бэроуз, бывший боксер, его двенадцатилетняя дочь Люси, которую этот садист жестоко избивает, и добрый китаец Чен Хуан, поэт, приехавший в Англию, чтобы пропагандиро-

¹ Район в восточной части Лондона, в котором живут главным образом матросы и докеры.— Прим. пер.

вать буддийскую идею мира. Однажды Люси, жестоко избитой Бэрроузом, удается выбраться из запертой комнаты. Истекая кровью, почти обезумев от боли и страха, она выползает на улицу. Там ее находит Чен, несет к себе домой, промывает ее раны, ухаживает за ней. Доносчик сообщает об этом Бэрроузу, и тот, подозревая «нечистое», бросается на поиски Люси. Он врывается в комнату Чена и тащит Люси домой. Девочка в ужасе вырывается и запирается в чулане. Бэрроуз взламывает дверь и избивает ребенка до смерти. Чен находит Люси уже мертвый. Он бежит к боксеру, убивает его и возвращается по темным переулкам Лаймхауса, неся на руках тело «сломанной лилии». Придя к себе, он перед маленьким алтарем вонзает себе нож в сердце. Прочтя этот рассказ, Гриффит почти сразу сказал мне, что собирается его снимать со мной в роли Люси. Я запротестовала. Мне не хотелось играть двенадцатилетнюю девочку.

— Я слишком высокая, мистер Гриффит. Вы найдете восьми- или девятилетнюю девчушку, — на экране она будет выглядеть двенадцатилетней, — а я буду с ней работать и помогать ей репетировать. К тому же, — добавила я, ничуть не лукавя, — я себя плохо чувствую.

В первый раз я пожаловалась ему на нездоровье, но Гриффит попросту отмахнулся.

— Подите в гардеробную к миссис Джонс и подберите себе подходящий костюм. Вы прекрасно понимаете, что ни одна восьмилетняя девочка не сможет сыграть финальные эпизоды.

Кое-как я доплелась до помещения, где висели наши костюмы.

— Миссис Джонс, — пожаловалась я гардеробщице, — я ужасно себя чувствую.

— Вы, наверно, простудились, — забеспокоилась она.

Я просила ее подогнать на меня платье, которое купила в Лондоне для «Сердца мира», а после примерки решила пойти домой пешком, надеясь, что на воздухе мне станет легче.

Но вскоре я поняла, что эту прогулку мне не осилить. Я чувствовала слабость, у меня кружилась голова. Несколько раз мне приходилось ложиться у изгороди, подальше от взглядов прохожих, чтобы хоть немного отдохнуть. Путешествие заняло четыре часа. Мне удалось добраться домой до наступления темноты, и я, в буквальном смысле слова, вползла по ступенькам черной лестницы и свалилась без памяти на кровать, где меня и нашла

мама. Она вызвала врача. Когда он пришел, я была в бреду, с очень высокой температурой. Врач сказал маме, что у меня «испанка» — она тогда свирепствовала по всей Америке. От этой эпидемии погибло больше людей, чем было убито на войне. Не успевали сколачивать гробы, во многих районах страны умерших хоронили в братских могилах. В нашей маленькой студии умерло пять человек, и среди них сестра Бобби Харрона — Тесси.

Было немыслимо найти сиделку. Мама тревожилась о Дороти, которая ни за что не хотела уходить из дома. В конце концов мама отослала ее к друзьям, а сама осталась дома и ухаживала за мной.

Однажды утром в ноябре, когда уже упала температура, мне показалось, что я снова в бреду. Я слышала, как звонят колокола, свистят свистки, гудят автомобильные гудки. Вошла мама и сообщила мне радостную весть — кончилась война.

С этой минуты я начала поправляться. Помогало и то, что ко мне потоком лились письма от друзей, родных и из студии — все молились о моем выздоровлении. Гриффит писал, что с тех пор как я заболела, он не мог работать по-настоящему.

Я быстро выздоровела. Не снимая предохранительной маски, стала репетировать роль Люси. Дик (так мы звали Ричарда Бартельмеса) играл Чена. Ему удалось и без гриппа выглядеть восточным человеком. На роль Бэттлинга Бэрроуза был избран Дональд Крисп.

Мы репетировали эпизод, в котором отец Люси запускает в нее ложкой, чтобы посмотреть, как девочка подпрыгнет. Он всем жалуется, что Люси никогда не улыбается. Неожиданно двумя пальцами я приподняла уголки рта.

Гриффит подскочил.

— Запомните это! Это великолепно! Никогда в жизни не видел подобного жеста. Мы его используем в картине. Когда вы это придумали, мисс Гиш?

— Я не придумывала, это пришло случайно, — ответила я, не подозревая, что этот жест станет чем-то вроде моей фабричной марки во всем мире.

«Китаец и ребенок» был снят за восемнадцать дней и ночей. Несколько недель спустя Джимми Смит, монтировавший фильм, спросил меня: «Что происходит с Гриффитом? Не могу заставить его посмотреть картину. Почему он ее не заканчивает?»

Я обратилась к Гриффиту.

— Не могу видеть эту чертову картину, она меня угнетает,— ответил он.— Зачем я взялся за этот сюжет? Если вы убедите зрителей посмотреть эту картину, они все равно убегут.

Но как только Гриффит начал монтировать, писать субтитры и работать с композитором Луисом Ф. Готтшалком над музыкальным сопровождением, он оценил поэтичность фильма и с гордостью понес его в «Парамаунт».

Реакция Адольфа Цукора была зубодробительной.

— Вы хотите получить за эту картину деньги? Можете сунуть руку ко мне в карман и украсть их. Все герои у вас умирают. Это не коммерческий фильм.

Гриффит гордо удалился. Несколько дней спустя он вернулся с двумястами пятьюдесятью тысячами долларов в кармане и бросил их на стол Цукора:

— Вот ваши деньги, а это контракт, передающий мне права на картину. А теперь отдайте мне негатив и копии.

Он никогда не говорил мне, где взял деньги, думаю, что занял их в банке,— в то время было достаточно его подписи, чтобы получить заем.

Было решено, что «Сломанные побеги» — так теперь назывался фильм — будут выпущены в прокат как первый выпуск кинокомпании «Юнайтед артистс».

Для премьеры в Нью-Йорке, состоявшейся 13 мая 1919 года, Гриффит взял в аренду театр Джорджа Коэна на Бродвее.

Когда опустился занавес, я услышала невероятный шум за сценой — крики, вопли, треск сломанной мебели. Моррис Гест ломал стулья и кричал во все горло, что «Сломанные побеги» — самое великое произведение, которое когда-либо видел Бродвей. Люди должны платить вместо трех долларов триста, чтобы его посмотреть! Его энтузиазм был пугающим.

— Если вы так считаете, мистер Гест,— заметил Гриффит,— может быть, вы займетесь продажей картины?

— Это будет большой честью для меня,— улыбнулся Гест.

Меня преувеличенно хвалили в прессе. В одной нью-йоркской газете писали: «Можно вспомнить только классику, живопись мастеров, которая сохранилась в веках,— так прелестны, так хрупки, так прекрасны и так благоуханно поэтичны «Сломанные побеги».

Тонко сыгранный Ричардом Бартельмесом образ Чена вызвал бурю восторженных отзывов.

«Сломанные побеги» — фильм с освещением, передающим оттенки настроения, и мягкофокусной оптикой ввел новый стиль съемки. Он оказал влияние на кинематографию всего мира.

Хотя «Сломанные побеги» были короче эпических фильмов Гриффита, зрители охотно платили по три доллара за билет. Когда речь шла о прибыли, гриффитовские картины обычно сравнивали с «Рождением нации». Если другие его фильмы не приносили фантастических доходов, прокатчики считали их неудачей. «Сломанные побеги» имели огромный успех и доказали, что эпизоды погони вовсе не являются обязательными, чтобы держать зрителя в напряжении.

Вернувшись в Калифорнию, Гриффит быстро снял «Величайший вопрос», первую из трех картин, которые он должен был сделать по контракту с «Ферст нейшнл». Осенью 1919 года он купил в Мамаронеке, в окрестностях Нью-Йорка, поместье, которое намеревался превратить в студию. Гриффит пристроил к дому большую сцену, просмотровый зал, служебные помещения и актерские уборные. Великолепная старая столовая стала репетиционным залом. Буфетная была превращена в приемную секретаря Агнес Винер.

В ожидании, пока студия будет достроена, Гриффит жил в Нью-Йорке. Как-то он позвонил мне и пригласил пообедать. Во время обеда он вдруг сказал:

— Мне бы не хотелось нарушать покой вашей счастливой семьи, но что вы скажете насчет того, чтобы самой поставить следующую картину Дороти?

Я была ошеломлена.

— Вы так же знаете, как нужно делать картины, как и я,— продолжал Гриффит.— Если вы станете работать с Дороти, это освободит ее режиссера Элмера Клифтона, и он поможет мне во Флориде.

Гриффит собирался снимать там натуру двух картин, которые он обязан был сделать для «Ферст нейшнл».

— Надеюсь, что пока я буду в отсутствии, вы сможете присмотреть за достройкой студии.— Почему он решил взвалить эту непосильную работу на мои плечи, мне до сих пор непонятно.

Мне всегда казалось, что веселый талант Дороти не был полностью использован на экране. И я согласилась с предложением Гриффита.

В поисках сюжета Дороти натолкнулась на карикатуру в журнале. Муж недоволен женой: она не элегантна,

на нее никто не обращает внимания. Жена приходит в ярость и велит ему следовать за ней по улице. По пути она кокетничает с каждым проходящим мужчиной. Вокруг этой глуповатой ситуации мы развернули целую комическую историю. Дороти нашла в одном из театров красивого героя — Джеймса Ренни. До своего отъезда Гриффит посмотрел наши репетиции, и они ему понравились.

Я начала снимать фильм и одновременно следить за строительством студии.

Тем временем газеты объявили об исчезновении Гриффита и его группы в двадцать человек, отплывших в среду утром на яхте «Серая утка» из Майами в Нассау. Самолеты и катер береговой охраны отправились на поиски, и только на третий день нашли группу Гриффита в какой-то бухточке. Эта история тоже повлияла на мое душевное равновесие.

Бюджет моей картины был определен в пятьдесят тысяч долларов, но деньги поступали медленно, а я знала, что должна во что бы то ни стало закончить фильм до рождества, чтобы сэкономить на жалованье. Последний эпизод мы рассчитывали закончить за два дня до сочельника. Его нужно было снимать на верхней площадке автобуса, идущего по Пятой авеню, откуда Дороти видит мужа с другой женщиной. И тут я узнала, что для съемок на улицах Нью-Йорка требуется особое разрешение и на его получение уйдет несколько дней. Если снимать без разрешения, можно попасть в тюрьму.

— Согласны пойти на риск? — спросила я свою группу.

— Да, — ответили все.

Начали съемку. Когда мы с Пятьдесят седьмой улицы свернули на Пятое авеню, полицейский посмотрел на меня, стоящую подле камеры, поднял руку, чтоб остановить меня... и снова взглянул. Я замерла. Вдруг, поднеся пальцы ко рту, он приподнял его уголки в улыбке, ставшей всем знакомой по «Сломанным побегам», словно спрашивая: «Я не ошибся?»

Я кивнула. Он улыбнулся и тоже кивнул: «Проезжайте!»

Картина, которая называлась «Как она перевоспитала своего мужа», была закончена вовремя. Мы ее сняли за пятьдесят восемь тысяч долларов, и по доходности она оказалась на втором месте среди всех картин Дороти, сделанных для «Парамаунта». Впоследствии Гриффит вели-

кодушно сказал, что первые два ролика были не хуже того, что делал он.

После этого опыта я навсегда излечилась от желания ставить фильмы и почувствовала еще большее уважение к режиссерам. Теперь я понимаю, почему каждый метр пленки они считают своим творением. И мне стала яснее причина неудовольствия Гриффита, увидевшего мой портрет на рекламе фильма «Величайшая вещь в жизни».

Когда группа Гриффита вернулась из Флориды, студия в Мамаронеке была уже полностью подготовлена к павильонным съемкам.

Я спросила Гриффита, как он мог доверить мне достройку студии и съемку фильма. Он рассмеялся:

— Я знал, что люди будут лучше и быстрее работать, чтобы помочь девушки. Я не дурак.

— Мне кажется, это нечестно с вашей стороны,— возразила я.— Я уже никогда не захочу ставить другой фильм.

— Почему? Вы знаете столько же, сколько и я, о том, как нужно ставить картины, и лучше, чем кто-либо другой, знаете, как в них играть.

Я думала, что он просто дразнит меня, пока не прочла эти слова в одном из данных им интервью.

Гриффит, в конце концов, добился творческой независимости, но ему пришлось взять на себя большие финансовые обязательства. Расходы по организации кинокомпании «Юнайтед артистс» и постройке новой студии были огромны. Прибыль, полученная от картины Дороти, тоже была вложена в эту постройку.

«Сломанные побеги» дали большие деньги, но фильмы, которые Гриффитставил для «Ферстнейшил», — «Величайший вопрос», «Танцующий идол» и «Цветок любви» — успеха не имели. Расходы по постановке картин стали так высоки, что, даже избавившись от старых долгов, Гриффит оказался накануне банкротства.

17

После «Цветка любви» Гриффит сделал экранизацию пьесы «Роман» с Дорис Кин в главной роли, но фильм оказался некассовым. Ему нужно было, чтобы следующая картина дала доход. Он купил за сто шестьдесят пять тысяч долларов право экранизации мелодрамы «Путь на Восток», заплатив вдвое больше, чем обошлась постановка

фильма «Рождение нации». В первый раз в жизни Гриффит пригласил писателя сделать по пьесе сценарий. Им был Энтони Пол Келли.

Мы думали, что Гриффит сошел с ума. «Путь на Восток» — старомодная мелодрама, которая шла в глухой провинции больше двадцати лет, не могла рассчитывать на успех. Я должна была играть роль Анны Мур, деревенской девушки, на которой городской повеса обещает жениться, но узнав, что она забеременела, бросает ее. Родив ребенка, который вскоре умирает, Анна находит работу на ферме. Там в нее влюбляется сын фермера — его должен был играть Дик Бартельмес. К несчастью, повеса оказывается владельцем соседней фермы и строгий хозяин Анны узнает ее тайну. Согласно традициям мелодрамы, фермер указывает Анне на дверь. На дворе снежный буран. Спотыкаясь в глубоком снегу, Анна бредет к реке. Потеряв сознание, она падает на льдину, которую уносит бурное течение. Прыгая со льдины на льдину, сын фермера спасает Анну. Конечно, все кончается счастливо.

Шла седьмая неделя репетиций, когда мистер Келли наконец принес законченный сценарий. Ему уплатили десять тысяч долларов. Все, что он написал, никуда не годилось. Единственное, что в конце концов Гриффит использовал из сценария, был трюк с перчатками. Бедная Анна приходит в гости к богатым родным. Дворецкий берет у нее сумку и пальто. Кузен хочет помочь ей снять перчатки, но они подшиты к резинке и отскакивают в рукав. Гриффит всегда утверждал, что смех, который неизменно вызывал этот трюк, стоил денег, которые заплатили Келли за сценарий.

Мы неутомимо репетировали в продолжение двух месяцев.

— Анна — деревенская девушка, — говорила я Гриффиту, — но я не хочу, чтобы она выглядела смешно. Ее костюм не должен привлекать к себе внимания. — Я чувствовала, что если мои костюмы будут сделаны по моде данного года, через пять или десять лет они будут выглядеть старомодными и смешными. Для этого фильма мы искали костюмы, не связанные со временем.

Эпизоды на ферме снимались в студии. Мы снимали крещение умирающего ребенка Анны ночью в уголке павильона. Мать решает сама его окрестить. Ребенок спал. Нам не хотелось его будить, и я, едва касаясь его висков, еле слышно под шумок кинокамеры шептала слова молитвы: «Во имя Отца и Сына и Святого духа...». Вдруг я

услышала глухой звук падения. Отец младенца, присутствовавший на съемке, упал в обморок. Гриффит запла-
кал, потом махнул рукой, давая понять, что не может го-
ворить; наконец, заключил меня в объятия и просто ска-
зал: «Спасибо!»

Гриффит хотел снимать натурные эпизоды, включая снежный буран, на открытом воздухе. Его не удовлетво-
ряла поддельная ярость «студийной бури».

Для кульминационного эпизода фильма, в котором Анну выгоняют на улицу во время метели, я давно стара-
лась подготовить себя физическими упражнениями, хо-
лодными ваннами, прогулками в зимние ветреные дни.

Наш дом был неподалеку от студии, и меня можно было вызвать на съемку в любой час, если пойдет снег. В тот год была поздняя, но суровая зима. Холода уже шли к концу, а самые важные эпизоды еще не были сняты.

Но в конце марта разразился буран. Студию занесло сугробами почти в два метра высотой. Ветви деревьев на Ориента Пойнт стонали от ветра. Гриффит, Билли и асси-
стенты стояли спиной к ветру, закутавшись в пальто и шарфы. Чтобы удержать камеру, трое мужчин легли на землю и крепко уцепились за треножник. Под камерой был разведен маленький костер, чтобы масло в ней не замерзло.

Снова и снова боролась я с бураном. Однажды во время съемок я упала в обморок. На салазках меня прита-
щили в студию, отогрели чаем и снова вернули в метель. Снимали весь день и всю ночь. Мы не входили в поме-
щение, чтобы хоть немного погреться. Минутное тепло не стоило всей муки возвращения в холод. Буран не затихал. Замерзла камера. На чудовищном ветру люди пытались разжечь костер. Мое лицо покрылось ледяной коркой, на ресницах повисли сосульки, и мне стало трудно держать глаза открытыми. Покрывая вой бури, Гриффит за-
гримел:

— Билли, давай! Снимай это лицо! Лицо! Лови это лицо!

— Поймаю,— крикнул Билли,— если масло не замерзнет в камере.

Несколько человек из нашей группы после этой съем-
ки заболели воспалением легких. Гриффит работал, когда это было возможно, стоя спиной к ветру, но все-таки об-
морозил лицо. До конца бурана на съемке зимних эпизо-
дов подле него всегда находилась опытная медсестра.

Эпизоды на льду снимались на Белой речке в штате Вермонт. Лед был очень толстым, и чтобы каждый день получать отдельные льдины для съемки, его приходилось либо пилить, либо взрывать динамитом. Так мы работали в продолжение трех недель.

Для сцены, в которой Анна теряет сознание на льдине, я придумала деталь и рассказала о ней Гриффиту; он сразу ее принял. Я предложила, чтобы во время движения льдины к стремнине моя рука и волосы свисали в воду.

Во время съемки волосы замерзли, и стало казаться, что рука у меня в огне. Если и сейчас мне случается долго быть на холоде, рука начинает болеть. Когда эпизод был наконец снят, оказалось, что в течение трех недель я лежала на льдине по меньшей мере по двадцать раз в день.

Такая самоотверженность может сейчас показаться глупостью, но для нас, работавших с Гриффитом, никакая жертва не казалась слишком большой, если могла помочь сделать фильм правдивым и совершенным. Мы не считались с собой — имела значение только картина.

Эпизод спасения Анны был сделан на редкость правдиво. Гриффит давал указания Дику Бартельмесу, стоя на мосту, но его приказы тонули в шуме воды. Актёра стесняла в движениях тяжелая енотовая шуба и башмаки на шипах. Когда я на своей льдине уже приблизилась к стремнине, Гриффит крикнул Дику, что тот слишком медленно двигается, но Дик его не услышал. С берега ему тоже неистово кричали. Подбегая ко мне, Дик был очень взволнован и нечаянно прыгнул на маленькую льдину, погрузился в воду, кое-как выбрался и в конце концов поднял меня на руки, когда я уже готова была отойти в другой мир.

Когда много лет спустя мы вспоминали об этом, Дик удивлялся:

— Ведь мы же могли погибнуть. Ни за какие деньги я не повторил бы этого сейчас.

Тогда мы это делали не за деньги.

Вот почему я была так потрясена, когда, впервые на моей памяти, Гриффит поступился правдой. Мы должны были снимать эпизод в маленькой бревенчатой хижине, куда меня приносит Дик после спасения. Гриффит велел мне приготовиться. После сцены на реке я и выглядела

полумертвой. Волосы свисали мокрыми прядями, лицо обмерзло.

— Я готова,— сказала я.

— Нет, кульминация уже позади. Зрителям захочется увидеть вас красивой. Наложите грим, причешите волосы.

Я никогда не позволяла себе спорить с Гриффитом, но на этот раз возмутилась.

— Мистер Гриффит, это будет неправдой!

— Не указывайте мне, как надо делать картины,— сердито сказал он.— Делайте то, что вам говорят. Картина должна сделать деньги!

Я повиновалась. Но тем, кто меня знал, нетрудно было увидеть, как я чудовищно расстроилась.

Перед выпуском на экран, в каждом штате картина должна была подвергнуться придирчивой цензуре. Эпизод, в котором Анна рожает ребенка, был очень реалистичен, и Гриффит боялся, что цензоры его не пропустят. Мы разработали план, как их перехитрить. Перед просмотром, Гриффит приглашал членов цензурного совета с нами позавтракать. Во время еды мы старались разузнать, что их больше всего интересует. Когда на просмотре приближался «нечензурный» эпизод, мы заводили разговор на интересующую цензоров тему и отвлекали их внимание.

Перед премьерой «Далеко на Востоке» в Нью-Йорке произошла трагедия.

Бобби Харрон жил в это время со своими родными в Лос-Анджелесе. С каждой картиной росла его актерская слава, и он отказывался от многих предложений, не желая покидать Гриффита, которому был предан. Хотя он и не был занят в «Далеко на Востоке», но приехал на нашу премьеру.

В вечер перед премьерой он позвонил из своего номера по телефону к портье отеля.

— Я выстрелил в себя,— прошептал он.— Пошлите за врачом.

Карета «скорой помощи» отвезла его в больницу Белльвю, где и нашел его старый друг, священник Мак Кирд. Когда Бобби пришел в себя, священник спросил:

— Мальчик мой! Скажи мне, произошло это случайно или ты сам...

— Отец Мак Кирд, клянусь вам, я никогда и не по-мышлял об этом,— еле слышно вымолвил Бобби.

Он купил револьвер у человека, которому были нужны деньги, положил его в карман вечернего костюма и забыл об этом. Когда он вынимал костюм из чемодана, револьвер, упав на пол, выстрелил. Вскоре Бобби скончался.

Фильм «Далеко на Востоке», как мы и надеялись, имел огромный успех. Гриффит превратил ординарную мелодраму в шедевр, а эпизод спасения Анны был чудом операторского искусства и монтажа.

Фильм шел на Бродвее больше года по ценам театральных билетов, с восторгом был принят в Соединенных Штатах и за границей, хотя во Франции, например, зрители не могли понять, почему Анна была наказана за то, что родила ребенка. «Далеко на Востоке» принесло больше денег, чем какая бы то ни было из гриффитовских картин, исключая «Рождение нации».

18

После «Далеко на Востоке» Гриффит поставил «Улицу грез», но уже без меня. Возможно, он устал меня снимать или думал, что я становлюсь слишком независимой. К тому же мое жалованье было очень высоким. И вот Альберт Грей, брат Гриффита и его главный менеджер, сообщил мне, что «Фроман Амьюзмент компани» предлагает мне поставить картину. Я не знала тогда, что все это было сделано для того, чтобы покрасивей избавиться от меня. Когда я рассталась с Гриффитом, многие работники его группы ушли со мной. Мы сняли уже почти половину фильма «Тени мира», когда компания Фромана лопнула. Для меня это было катастрофой, я чувствовала себя ответственной за людей, которые доверились мне.

В «Улице грез», выпущенной Гриффитом на экран в апреле 1921 года, была сделана попытка синхронизировать звук и изображение за семь лет до появления звуковых картин. Эксперимент не удался, и Гриффит отказался от использования звука.

— Это возвращает нас к Вавилонскому столпотворению,— сказал он.— Если мы станем делать говорящие картины, мы не сможем показывать их по всему миру. Это будет самоубийством.

Закончив «Улицу грез», Гриффит предложил мне вернуться к нему. Он собирался поставить «Фауста», и я

должна была сыграть Маргариту. Но я узнала, что у нас в Штатах «Фауст» никогда не имел финансового успеха. Я усомнилась в том, стоит ли мне в нем участвовать, и сказала об этом.

— Может быть, все это и верно,— ответил Гриффит,— но «Фауст» — классика. Я могу сделать великий фильм.

— Ну что ж,— заметила я как можно тактичнее.— Конечно, он дает возможность для проповеди моральных ценностей.

— У вас есть предложение получше? — взорвался Гриффит.

Я только что прочитала еще более старую, чем «Дорога на Восток», мелодраму о двух сиротках и рассказала о ней Гриффиту.

— Вы хотите, чтоб я это снимал,— обозлился он,— только потому, что там есть роль для Дороти?!

«Двух сироток» с успехом играли на сорока языках, пьеса пользовалась популярностью. Я повела Гриффита посмотреть пьесу в итальянском театре в Нью-Йорке. Хотя ни он, ни я не понимали по-итальянски, драматические возможности пьесы стали для нас очевидны. Спектакль произвел на Гриффита большое впечатление, и он решил сделать фильм.

Пьеса рассказывала о двух девушках-сестрах — слепой Луизе (ее роль в фильме исполнила Дороти) и Генриэтте (играла я), которые находят друг друга после долгих лет разлуки. Гриффит почувствовал, что этот материал недостаточно драматичен, и перенес действие во времена французской революции. Это дало ему возможность ввести массовые сцены, дуэли, военные эпизоды, спасение от ножа гильотины.

Как и во время работы над «Рождением нации» и «Нетерпимостью», Гриффит погрузился в исторические изыскания. Главным источником оказался труд Томаса Карлейля «Французская революция». Кроме того, он изучал Ипполита Тэна, Франсуа Гизо и Эббота. Он консультировался у нашего друга Луи Аллара, профессора французского языка в Гарвардском университете, и у маркиза де Полиньяка. Он изучал и детали — узнавал, как ходил Робеспьер и какие песни пели в ту эпоху.

Гриффит любил рассказывать об изысканиях, которыми занимался Чарлз Диккенс (он боготворил его) для «Повести о двух городах». Когда Диккенс написал Томасу Карлейлю, прося его совета, шотландский историк нагружил тележку справочными книгами, использован-

ными в его монументальном труде, и разгрузил ее во дворе Диккенса. Но даже на Карлейля произвело бы впечатление то количество книг, которое поглотил Гриффит для «Двух сироток».

Гриффит построил декорации Нотр-Дам, Версали и Бастилии. Зал Пале-Рояля был точной копией настоящего зала дворца. Карета, в которой едут сиротки, была скопирована со старой нормандской почтовой кареты.

Мы начали репетировать на верхнем этаже кинотеатра на Сорок четвертой улице, где все еще давал полные сборы фильм «Далеко на Востоке». Постановка «Сироток» обошлась дороже, чем «Далеко на Востоке», и Гриффит строго следил за расходами. Однажды мы снимали масштабную сцену в пасмурный день, хотя были совершенно необходимы и солнце и тени. Но для повторной съемки у Гриффита не было денег.

Операторами «Сироток» были Билли Битцер и Гендрик Сартов. Сартов помогал снимать «Далеко на Востоке», целиком снял «Улицу греха», и Билли уже начало раздражать его растущее влияние. Однажды, когда Гриффит попросил их вместе подумать над какой-то проблемой, Билли неожиданно отказался. В другой раз, когда Сартов попросил у него совета, Билли вдруг зло огрызнулся:

— С какой стати я стану помогать тебе отнимать у меня хлеб?

И вот в тот день, когда мы должны были снимать главную сцену, Билли вдруг не явился. Гриффит подождал его, а потом подал знак Сартову начинать съемку. Билли потерял свою операторскую монополию у Гриффита. Через три года после съемок «Америки» он ушел от Гриффита. В 1927 году Гриффит вернул его в Голливуд, но их связь длилась недолго. Билли стал пить. В начале 30-х годов он написал несколько статей для кино журналов, а когда кризис ударил по кинопромышленности, — работал киномехаником. Впоследствии он стал консультантом в кинотеке Музея современного искусства. Умер он в 1944 году.

Моим партнером в «Сиротках» был Джозеф Шилдкраут. Он играл молодого французского дворянина и был очень красив в белом парике. В нашей любовной сцене он вел себя так застенчиво, что пришлось снимать ее три раза.

Позднее критик нью-йоркской «Мэйл» писал: «Любовную сцену этого фильма по сравнению со всеми экран-

ными любовными эпизодами можно назвать классической — так она тонка и изысканна».

Во время работы над «Сиротками» я поспорила с Гриффитом. На репетициях я почувствовала, что в сцене у гильотины, где Генриетта встречает слепую сестру, недостает напряжения, которого требует ситуация.

— Мисс Гиш, вы чем-то недовольны? — спросил Гриффит.

— Я уже видела в других картинах сцены не хуже этой, мистер Гриффит.

— Что же вы предлагаете?

Я сыграла сцену так, как мне хотелось. После окончания я боялась взглянуть на Гриффита. Он подошел ко мне, опустился на колено и поцеловал мне руку.

Премьера «Сироток бури», как потом был назван фильм, состоялась 28 декабря 1921 года в Бостоне и 3 января 1922 года в Нью-Йорке, в театре Аполло. Критики высоко оценили «Сироток». Картина не была новаторской, но продемонстрировала нечто вроде парада блестательной техники кино, доведенной Гриффитом до недосягаемых высот.

Один из критиков писал: «Это великое произведение искусства. В нем ощущается размах «Рождения нации», трагическая сила «Сломанных побегов», мелодраматическое напряжение фильма «Далеко на Востоке».

...«Сиротки бури», выпущенные на экран во Франции, вызвали там такое же возмущение, как в свое время «Рождение нации» в Америке.

17 сентября 1922 года «Нью-Йорк таймс» сообщила, что фильм вызвал гнев парижан:

«Вчера вечером во время первого просмотра картины Д.-У. Гриффита «Сиротки бури» в кинотеатре на бульварах произошли беспорядки, которые приобрели широкий размах. Гневный протест части публики был поддержан почти всеми зрителями. Недопустимо, чтобы иностранец брал на себя смелость так пародировать эпоху, все недостатки и достоинства которой мы знаем лучше него. О чём думали цензоры, разрешая фильм, продемонстрировавший недружелюбное отношение к французской истории».

...Вскоре после выпуска «Сироток» на экран Гриффит вызвал меня к себе в кабинет. Мне хотелось поскорее узнать, какой фильм он собирается ставить и есть ли для меня роль.

— Вы знаете так же хорошо, как и я, как дорого стоит теперь постановка картины,— начал он.— При моих расходах я просто не могу себе позволить платить вам столько, сколько вы заслуживаете.

Я мгновенно поняла, что у него на уме, вспомнив Мэри Пикфорд, Бланш Суит, Мэй Марш — «звезд», которых он создал, а потом предложил им идти своей дорогой.

— Вам пора начинать работать самостоятельно. Ваше имя столько же говорит публике, как и мое. И мне кажется, в ваших интересах извлечь из этого выгоду.

Все это было сказано в самом дружеском тоне, и наше многолетнее творческое и деловое сотрудничество было разбито так же легко, как и началось.

После «Сироток бури» Гриффит снял «Безумную ночь» с Кэрол Демпстер и Генри Хэллом — один из первых детективных фильмов. Фильм предшествовал серии фильмов У.-С. Ван Дайка «Тонкий человек», соединявший детектив с комедией. Однако «Безумная ночь» не стала боевиком. Следующий фильм Гриффита, «Белая роза», в котором снималась Мэй Марш, заставил Ф.-Дж. Смита написать в «Фотоплей»: «Гриффит представляется нам великим человеком, живущим в изоляции и окруженным плохими советчиками,— гением, порвавшим связь с окружающим миром...».

В «Белой розе» Мэй сыграла превосходно, хотя и опасалась, что ей уже не подходит роль юной ветреницы. Это был последний фильм, в котором она работала с Гриффитом. Фильм успеха не имел.

Гриффиту хотелось сделать героический фильм. В его планах был фильм, посвященный поддержанию идей Лиги наций. Он вел переговоры по поводу сценария с Г.-Дж. Уэллсом, но из этого ничего не вышло.

В 1923 году Гриффит услышал в Нью-Йорке выступление знаменитого эстрадного певца Ола Джолсона и предложил ему сделать фильм. Джолсон согласился, и они ударили по рукам.

Джолсон явился в Мамаронек на пробу. Гриффит провел его на лужайку перед студией. Певец удивленно осмотрелся, увидев великолепную открытую сцену с местами для публики и с новейшим оборудованием.

— Это для вас,— с гордостью объявил Гриффит Джолсону.— Мы готовы на будущей неделе начать съемки. За-

гляните в четверг посмотреть пробы. В понедельник мы начнем репетировать.

Джолсон приехал в четверг. Сияя своей знаменитой улыбкой, он проследовал в просмотровый зал. Пока показывали пробы, Джолсон хранил молчание — он впервые увидел себя на пленке. Но когда в зале зажегся свет, все гриффитовские сотрудники увидели, что его улыбка распаяла.

Наступил понедельник, а Джолсон не пришел, и его нельзя было разыскать. Он спешно отплыл в Европу.

Гриффит был потрясен. Он никогда не подписывал с нами контрактов. Пожатие руки было его долговым обязательством. Так он договаривался и с Джолсоном. Декорации обошлись ему около ста тысяч долларов, и их нельзя было использовать.

После моего ухода от Гриффита я узнала, что все деньги, заработанные им на «Сиротках», пошли на уплату долгов. Уже во время съемок этого фильма финансовые дела Гриффита были безнадежно запутаны. Мы целыми днями ждали в студии его возвращения из Нью-Йорка, где он бился изо всех сил, стремясь заручиться денежной поддержкой.

Фильм «Далеко на Востоке» на некоторое время облегчил его положение. Но в 1921 году Гриффит легкомысленно заложил негативы этого фильма, «Улицы греха» и незаконченных к тому времени «Сироток», получив заем в триста сорок тысяч долларов. Восемь месяцев спустя он взял в долг еще двести шестьдесят семь тысяч на постановку «Безумной ночи». Полгода спустя он занял шестьсот пятьдесят тысяч на постановку «Белой розы», а через девять месяцев еще полмиллиона, чтобы закончить «Америку». Меньше чем за год он получил еще два займа по двести пятьдесят тысяч. Общая сумма долгов была два с четвертью миллиона. Запутанные денежные дела привели Гриффита к краху.

19

Как-то я встретила Ричарда Бартельмеса. Он ушел от Гриффита в «Инспирайшн пикчерс» и снялся в картине режиссера Генри Кинга «Кроткий Дэвид».

Дик предложил мне:

— Я работаю в маленькой кинокомпании, которая только еще начинает действовать. Почему бы тебе не пойти к нам?

И вот я встретилась с Чарлзом Дьюэллом, Бойсом Смитом и их режиссером Генри Кингом. Они произвели на меня хорошее впечатление.

Я прочитала роман «Белая сестра». Это была любовная история девушки, разлученной со своим возлюбленным, молодым армейским офицером, которого послали в Африку, где, по слухам, он был убит. Девушка теряет последнюю надежду увидеть любимого, дает обет и становится монахиней. В это время возвращается офицер, который много лет был в плену. Он хочет вернуть любимую и в конце концов в отчаянии похищает ее. В романе она отказывается от обета, и все кончается счастливо.

В этом сюжете меня привлекла больше всего драматическая сцена пострижения. Подобная церемония никогда еще не была показана ни на сцене, ни на экране. Я решила, что, используя этот сюжет, можно сделать интересный фильм, и подписала контракт на поездку в Италию, где должна была снять картину за маленький гонорар и большие процентные отчисления с прибыли.

«Белая сестра» должна была стать первой картиной, имеющей в основе религиозный сюжет, и крупные кинокомпании отказывались брать ее в прокат.

— Люди по воскресеньям бесплатно получают свою порцию религии,— говорили прокатчики,— и их не заставить платить за нее в будние дни.

Но я твердо решила снимать этот фильм.

Мы купили двадцать четыре билета на пароход, отправлявшийся в Италию, но пока у нас было только двадцать три пассажира. Дело в том, что мы не могли найти талантливого актера, который сыграл бы главную роль. Фотограф Джеймс Аббэ рассказал, что он смотрел Генри Миллера и Рут Четтертон в пьесе «Нежность» и что в их труппе играет молодой англичанин, который нам подойдет.

Мы с Генри Кингом посмотрели пьесу, пошли за кулисы и спросили этого молодого актера, согласен ли он на пробу завтра утром. Рональд Кольман превосходно подходил к роли.

Мы начали репетировать в море, на верхней палубе «Провиданс», маленького парохода, который вез нас в Неаполь.

Ни одна американская кинокомпания еще не снимала в Италии. Нам сказали, что мы найдем в Риме оборудованную студию. Но когда мы увидели пустой павильон, в котором были только две «клиговские» лампы, при-

шлось отправить в Германию человека для покупки оборудования.

А тем временем мы репетировали и подыскивали натур. На пароходе мы познакомились с монсеньором Бонзано, направлявшимся в Ватикан, где его должны были взвеси в сан кардинала. Узнав, что мы собираемся снимать католический сюжет, он пообещал нам помочь. Высшие представители церкви давали нам консультации, обеспечив достоверность церковных сцен. Мне предоставили возможность посетить больше тридцати монастырей, прежде чем я выбрала тот, который показан в «Белой сестре». Я учились у монахинь двигаться в тяжелом одеянии. Смотрела церемонии пострижения в монахини. В день, когда монсеньор Бонзано получал свою красную кардинальскую шапку, наша группа была приглашена в Ватикан.

Ронни Кольман — наш герой — выглядел аристократом и обладал сдержанностью английского джентльмена. Чтобы заставить его сыграть страсть и одержимость, нужные в эпизоде похищения героини, Генри Кингу пришлось подпоить его виски...

В романе был счастливый конец, но мы решили сделать его трагическим. Мы понимали, что героиня не вызовет сочувствия, если, приняв монашеский обет, потом отречется от него. Поэтому мы решили «утопить героя» во время наводнения.

В Неаполе, где мы снимали Везувий, мне сказали, что мой номер в отеле раньше занимала Элеонора Дузе. Я ее никогда не видела. Когда мы вернулись в Рим, Дузе должна была играть в пьесе Д'Аннуцио в театре Константа.

Мы пошли ее посмотреть. Театр не был заполнен даже наполовину, и, когда Дузе уже появилась на сцене, зрители еще продолжали читать газеты. После окончания спектакля на сцену поднесли только один венок из белых, слегка увядших цветов, который выглядел как на похоронах.

Я ходила в театр, как только у меня выпадал свободный вечер. Мы должны были встретиться с Дузе, но мне сказали, что она больна и ее лучше не беспокоить.

Год спустя она в последний раз приехала в Соединенные Штаты, и я увидела ее в Нью-Йорке. В здании «Метрополитен-опера» состоялась премьера пьесы Ибсена «Женщина с моря». Все места были заняты. Поверх оркестровой ямы был положен настил, поставлены стулья.

Я устроилась неподалеку от суплерской будки, близко от сцены. Дузе вышла покачиваясь, казалось, она вот-вот упадет в обморок. Потом произошло чудо. Раздались аплодисменты, публика встала и словно передала ей свое волнение. Дузе начала играть, и огромный театр был потрясен ее талантом.

Вскоре она умерла. На ее гроб был положен венок из белых роз от короля Италии. Один из моих друзей добыл из него бутон, положил в резной ларчик и послал мне. Очень долго я хранила этот подарок на своем ночном столике.

...Я хотела поставить в Италии «Ромео и Джульетту», но меня уведомили, что прокатчики запротестуют, потому что имя «мистера» Шекспира «гонят» зрителей из театров. Какой-то родственник нашего продюсера порекомендовал ему роман Джордж Элиот «Ромола», и, хотя я сомневалась в успехе, согласилась снимать фильм будущей зимой во Флоренции.

Премьера «Белой сестры» должна была состояться в Нью-Йорке 5 сентября 1923 года.

Фильм пользовался успехом. После премьеры Николас Шенк, возглавлявший восточное отделение фирмы «Метро-Голдвин-Майер», согласился взять фильм в прокат.

Я повезла фильм в Мамаронек. Гриффит предсказал, что успех «Белой сестры» вызовет волну подражаний. Его предсказание сбылось.

20

Гриффит пригласил меня посмотреть его эпический фильм «Америка». За исключением нескольких эпизодов, фильм вызывал надрывающее сердце разочарование.

Мне становилась ясна грустная истина. Среди людей, с которыми Гриффит теперь работал, не осталось ни одного человека, который мог бы сказать ему «нет». А он в этом очень нуждался.

Как только закончился просмотр, Гриффит завел какой-то пустячный разговор. К моему великому облегчению, он не спросил, что я думаю о фильме. Я бы не могла ему этого сказать.

«Америка» потерпела кассовый провал. Эйлин Боузер писала: «Америка» после многих лет проката вернула свою стоимость, но не дала прибыли, может быть потому, что ее воспитательные идеи оказались в разногласии с «веком джаза», когда она создавалась».

Гриффит был вынужден заложить первую часть картины для того, чтобы получить возможность снять вторую. Он взял взаймы полмиллиона долларов, но их не хватило. Когда фильм был закончен, почти всем членам группы не было выплачено жалованье за целых шесть месяцев. Гриффит понял, что не сможет дальше содержать студию в Мамаронеке.

В июле 1924 года Адольф Цукор объявил, что Гриффит поступил в штат режиссеров «Парамаунта». Но за громкими газетными заголовками я почувствовала настоящую правду — Гриффит проиграл борьбу за независимость.

До прихода в «Парамаунт» он сделал еще одну, последнюю «независимую» картину. Когда появилось сообщение Цукора, он снимал в Европе фильм «Разве жизнь не чудесна?» о послевоенной Германии. Это была история детей, умирающих с голода, рассказ о беспомощных беженцах, о множестве личных трагедий, которые несет война и победителям и побежденным. Это была единственная картина из всех, сделанных после моего ухода, которую я считала достойной Гриффита. Честный и трогательный, но жестокий фильм нашел в Америке очень ограниченную аудиторию. Гриффит потерял большие деньги. Вскоре он начал работать в студии «Парамаунт».

Я вернулась в Италию снимать «Ромолу». Действие происходило в эпоху итальянского Возрождения. Сюжет был интересным, но не вызывал у меня восторга. Я должна была играть Ромолу, Дороти — Тессу. Рональд Кольман исполнял роль Карло Бучеллини, а Уильям Пауэлл, новый актер, пришедший к нам из театра, — злодея Тито. Мы рассчитывали снимать весь фильм во Флоренции, но телефонные столбы, трамвайные линии и другие приметы современности делали это совершенно невозможным. Нам пришлось построить в студии и в окрестностях города свою собственную Флоренцию XV века.

«Ромола» была выпущена кинокомпанией «Метро-Голдвин-Майер». Премьера состоялась 1 декабря 1924 года в Нью-Йорке, а пять дней спустя и в Лос-Анджелесе.

Мама, Дороти и я поехали на премьеру. Когда поезд подходил к вокзалу, нас заинтересовало, по какому поводу там собралось столько народа с большими красными плакатами. Поезд замедлил ход, и я увидела на плакатах наши имена. Мама казалась испуганной, а я, пораженная

тем, что нас ни о чем не предупредили, не могла вымолвить ни слова. На перроне были Луис Б. Майер, Кинг Видор, Сид Граумен и множество других режиссеров и продюсеров. Мама, приняв Ирвинга Тальберга за посыльного, отдала ему наши багажные квитанции. Во главе нашего парадного проезда через город ехала лос-анджелесская пожарная команда. В отеле «Амбассадор» в заполненной цветами гостиной нас ждала Мэри Пикфорд.

Мне нравилось делать картины, но никогда не нравились окружающие их шум и реклама. Я присутствовала на нескольких премьерах Гриффита, но никогда не получала от этого удовольствия. На этот раз я впервые познала на собственном опыте «фантастику» голливудской премьеры.

«Ромола» прошла хорошо, однако я никогда не считала, что ее драматическое содержание соответствует пышным декорациям Италии XV века. Правда, Дуглас Фербенкс утверждал, что картина прекрасна, но мне она казалась очень замедленной по ритму.

...Чарлз Дьюэлл был моим продюсером, поверенным и советником в денежных делах. Он предложил также стать управляющим моим поместьем. Я подписывала бумаги, всецело полагаясь на него. Но вскоре я почувствовала, что он и мною начинает распоряжаться.

Он считал меня ценной частью недвижимого имущества, срок аренды которого подходил у него к концу. Раньше мне никогда не нужен был поверенный. Я не привыкла к контрактам. Я работала с Гриффитом, слово которого было долговым обязательством. Теперь меня вынуждали подписывать новые контракты, изменять действующие... По условиям контракта кинокомпания Дьюэлла была обязана сделать со мной только одну картину и имела право аннулировать договор с предупреждением за два месяца. Однако если бы продюсеры того пожелали, я должна была сделать им двадцать восемь картин. Условия показались мне несправедливыми.

Когда «Ромола» была закончена, я получила в подарок от Дьюэлла бриллиантовое кольцо, но в счетах кинокомпании оно фигурировало как премия за окончание картины. Я вернула кольцо. Позднее, когда Дьюэлл очутился в трудном финансовом положении, он сделал мне предложение. Он писал мне, что брак послужит нашей обоюдной выгоде, как будто это было чисто деловое предприятие. Он строил планы нашего общего будущего: мы поселимся в Риме, отправимся в кругосветное путешест-

вие. Он предполагал заняться политикой,— по его мнению, это могло произвести на меня впечатление.

Кроме того, Дьюэлл просил меня передать ему мою долю прибылей по «Белой сестре». Я очутилась в трудном положении — все мои финансовые дела находились в руках Дьюэлла. Я не могла обратиться за помощью к Гриффиту — когда дело доходило до юридических вопросов, он был так же беспомощен, как и я. Я вспомнила, что встречалась в Риме с сенатором Хайремом Джонсоном, он отнесся ко мне как к приемной дочери и просил обращаться к нему, если понадобится помощь. Сенатор посоветовал обратиться к юристам. Дьюэлл пригрозил мне:

— Если вы это сделаете, я вас разорю. Я могу сказать о вас все, что захочу, и мне поверят. Вы всего лишь киноактриса, а я состою в «Списке известных общественных деятелей».

Я была поражена его угрозой.

Дьюэлл мне написал, чтобы я не огорчалась, если прекратится поступление процентных отчислений от «Белой сестры», потому что в скором времени я начну полностью получать жалованье по новой картине. Он предупредил, что в моих интересах согласиться на это без проволочек, иначе последствия будут катастрофическими.

Конечно, я отказалась.

31 января 1925 года нью-йоркская газета «Морнинг телеграф» сообщала:

«Вчера произошел разрыв деловых отношений Лилиан Гиш и Чарлза Дьюэлла, ее адвоката, доверенного, советника и работодателя. Объединение Чарлза Дьюэлла подало в суд жалобу с требованием запрещения кинозвезде сниматься в фильмах какой бы то ни было другой кинокомпании, пока она не выполнит контракт с организацией Дьюэлла.

По поводу этих требований адвокаты Лилиан Гиш Чэтборн, Стенч菲尔д и Леви сообщили: «Этот шаг является частью плана, который должен вынудить мисс Гиш работать на мистера Дьюэлла. Нечто подобное уже произошло с Ричардом Бартельмесом и Генри Кингом. Оба эти выдающихся художника сочли для себя немыслимым работать под руководством мистера Дьюэлла. Положение мисс Гиш, по нашему мнению, является трудным. Мистер Дьюэлл присвоил себе права ее адвоката, доверенного и менеджера. В то же самое время он заключал с ней контракты в качестве главы компании, снимавшей картины с ее участием.

Их отношения начались с довольно разумного контракта, заключенного кинокомпанией «Инспирайшн пикчерс». Работала Лилиан Гиш честно и хорошо. Однако мистер Дьюэлл непрерывно сводил на нет все права мисс Гиш и отнимал у нее то одно, то другое преимущество... Так, мисс Гиш обнаружила, что мистер Дьюэлл надеялся привязать ее к себе на долгие годы соглашением, по которому он делил бы с ней плоды ее творческой работы без какой-либо ответственности.

Известно, что компания мистера Дьюэлла не в состоянии выплатить мисс Гиш ее жалованье за два месяца и вынуждена попросить у нее отсрочки...

В прессе появились намеки, что мистер Дьюэлл надеется добиться благосклонности мисс Гиш, что в свою очередь указывает, как далеко собирается зайти этот джентльмен, чтобы любым способом вынудить ее с ним работать. Нет никаких оснований для утверждения, что мисс Гиш обдумывала возможность брачного союза с ним...

Чарлз Дьюэлл попытался обесчестить меня в печати. Я пошла в «Нью-Йорк таймс», в нью-йоркскую «Дейли ньюс», «Лос-Анджелес таймс». Рассказала им в редакциях все, показала письма с угрозами Дьюэлла.

Дело было передано в суд. Газеты освещали его подробнейшим образом.

Тяжба продолжалась, вконец измотав и измучив меня.

2 апреля 1925 года появились экстренные выпуски газет с заголовками: «Дьюэлл признан лжесвидетелем. Лилиан Гиш выиграла процесс».

Чарлз Дьюэлл потерял все свое состояние. Мои адвокаты сказали, что я могу его засадить на год в тюрьму. Но мне нужно было только освободиться от контракта с этим человеком.

После того как контракт с Дьюэллом был признан недействительным, я получила предложения, как мне казалось, от всех существовавших тогда кинокомпаний. В конце концов я приняла предложение «Метро-Голливуд-Майер» и начала готовиться к возвращению в Голливуд.

21

До начала работы в студии «Метро-Голливуд-Майер» я пообещала провести уикенд у Джозефа и Дороти Харгесхаймеров в Пенсильвании. С Джозефом Харгесхаймером меня познакомил Дик Бартельмес, который снимался в нескольких картинах по его сюжетам.

В поезде, направлявшемся в Филадельфию, ко мне подошел какой-то человек и представился. Он был высок ростом, красив, изящен, с темными вьющимися волосами и приятной манерой держаться. Джордж Натан тоже ехал в гости к Харгесхаймерам.

Он только что написал лестную для меня статью о моей игре в «Ярмарке тщеславия», и я опасалась, что, встретившись со мной, он мог бы пожалеть об этом. Во время путешествия, продолжавшегося около двух часов, я выяснила, что мистер Натан ненавидит кино.

Я провела чудесный уикенд с милыми людьми, но с мистером Натаном чувствовала себя неловко. Потом, в Нью-Йорке, когда он звонил, я изменяла голос и говорила, что мисс Гиш нет дома.

В конце концов мама не выдержала: «Лилиан, ты не можешь позволить Дьюэллу сделать тебя отшельницей. Не все мужчины похожи на него».

Она была права.

Джордж Натан показал мне несколько бродвейских премьер. Он познакомил меня с Генри Л. Менкеном, своим соредактором по «Америкен Меркюри», очень интересным человеком. К нам троим часто присоединялись Скотт и Зелда Фитцджеральды, которые пили виски так, словно это была вода, и, кстати, с таким же эффектом. Я всегда с удовольствием бывала в компании писателей и журналистов — это был новый и захватывающий меня мир.

Контракт с «Метро-Голдвайн-Майер» обязывал меня сняться в шести картинах в течение двух лет. Мне должны были уплатить миллион долларов.

Хотя я недавно была в Голливуде на премьере «Ромолы», мне показалось, что за короткое время киногород быстро разросся.

Меня повезли взглянуть на старую студию «Трайэнгл», где я работала несколько лет. Тогда она была далеко от города, а сейчас вокруг нее стояли новые здания. Я увидала убогую зеленую изгородь, позади которой создавались «Рождение нации» и «Нетерпимость»... Здесь начал свой творческий путь Дуглас Фэрбенкс, а сэр Герберт Бирбом Три сделал своего «Макбета».

Изменилась структура кинопроизводства. Сформировались объединения. Была точно разграничена работа каждого человека. Актеры уже не могли даже высказать мнения по поводу своих костюмов. Некоторые режиссеры тоже стали лишь частью голливудской машины. Режис-

сер уже не искал сценарий, не набирал труппу, не планировал съемки, не следил за производством картины вплоть до ее выпуска на экран. Ему вручали законченный сценарий и приказывали его снять эпизод за эпизодом, строчку за строчкой. Армия ассистентов отвечала за работу, которую раньше Гриффит делал один.

Денег было много. Царила роскошь. Чистильщики сапог и шоферы играли на бирже. Молодые актеры разъезжали в лимузинах и занимали номера в шикарных отелях. Актрисы были наманикюрены, подмазаны и нарядно одеты. Высокооплачиваемые массажисты снимали мускульную усталость длинного актерского рабочего дня, хотя большую часть работы, которую актеры старого «Байографа» выполняли сами, теперь делали дублеры и каскадеры.

Кино стало большим бизнесом.

«Метро-Голдвин-Майер» приветствовала мой приезд огромными полотнищами, протянутыми поперек улиц Калвер-сити, в которых сообщалось, что Лилиан Гиш стала «звездой» «МГМ». Глядя на них, я молча молилась, чтобы и провожали меня с такой же теплотой.

Я обнаружила, что никаких приготовлений к моей работе не было сделано, не было ни сценария (ни даже темы), ни режиссера — ничего. Я получала большое жалованье, и это очень меня волновало.

Будучи в Париже, я встретилась с композитором Гюставом Шарпантье, автором оперы «Луиза». Мне хотелось снять фильм по этой опере, но тема свободной любви была опасной в Америке, а Шарпантье не шел на изменения сюжета. И я извлекла из своего маленького «фонда сюжетов» роман Мюрже «Жизнь Латинского квартала», на сюжет которого Пуччини написал оперу «Богема».

Ирвинг Тальберг спросил, с кем из режиссеров я бы хотела работать, и показал мне несколько последних фильмов «Метро-Голдвин-Майер». Среди них было два ролика неоконченной картины, которые были так хороши, что я попросила у Ирвинга именно этого режиссера и всю его труппу. Это был «Большой парад» Кинга Видора. Я хотела, чтобы оператором был Гендрик Сартов, и Ирвинг сказал, что и это тоже возможно. Сартов к тому времени изобрел мягкофокусную линзу, которую назвал «линзой Лилиан Гиш».

Я сказала Ирвингу, что мы всегда пользуемся новой, высокочувствительной панхроматической пленкой, на ко-

торой снимали натуру в «Белой сестре» и целиком сняли всю «Ромолу». Он заколебался.

— Мы не можем обрабатывать ее в наших лабораториях.

— Это пленка будущего,— заметила я.— В конце концов вам придется ею пользоваться.

Когда руководители кинокомпании ознакомились с результатами съемки на этой пленке, они выбросили старое оборудование и перестроили лабораторию. Я убедила их строить миниатюрные декорации-макеты, чтобы оператор и режиссер могли заранее, до съемок, определять мизансцены и устанавливать свет.

Я была очень рада, узнав, что для эскизов костюмов был вызван из Парижа Эртэ, лучший художник того времени. Но на примерке я обнаружила, что все костюмы выглядят новыми, «с иголочки». Я пояснила, что мою героиню Мими только что выгнали с ее мансарды, потому что ей нечего было заплатить за жилье.

— Платье сделано из ситца по пять центов за ярд! — сказал художник, указывая на одно из платьев.

— Да, но на экране оно будет выглядеть красивым и новым,— возразила я.— Старый, поношенный шелк будет выглядеть беднее и будет легче в движении. А этот жесткий материал не будет «играть».

Эртэ обозлился и отказался со мной работать, и я пошла к нашей гардеробщице, матушке Коултер, и мы с ней переделали платья Мими. Я пыталась убедить и актрису Рене Адоре сделать то же самое, но безуспешно. Мне казалось, что ее костюмы нарушили очарование, которое она могла привнести в созданный ею образ Мюзетты.

— Мы изображаем нищую богему,— активно протестовала я.— Эти люди не могут жить в большом прекрасном доме.

— А как нам заставить прокатчиков платить большие деньги за ваши картины, если они не увидят, что на постановку затрачены большие средства? — спрашивали меня руководители студии.

В конце концов студийные чиновники позволили Мими жить в «большой» мансарде.

Я была счастлива работать с режиссером Кингом Видором и всей труппой, в которую входили Джон Гилберт, Рене Адоре и другие отличные актеры.

Меня не удовлетворяла голливудская манера репетиций. Гриффит, прежде чем начать съемки, репетировал фильм с начала до конца. А здесь режиссеры репетирова-

ли каждый отдельный эпизод перед съемкой. Я хотела прорепетировать «Богему» целиком, так как никогда еще не работала по-другому. Во время репетиций актер мог развить образ, привыкнуть к партнерам, ощутить ритм эпизодов, взять нужный темп. Но такой подход был не понятен студии «Метро-Голдвайн-Майер» так же, как и мой метод репетиций. Очень смешило актеров то, что я открывала двери, которых не было в декорациях, подымалась и спускалась по несуществующим лестницам...

Мадам де Грезак — наш большой друг — помогала нам понять поведение французов и возражала против игры некоторых исполнителей, утверждая, что она неубедительна. Возражала она и против выбора актрисы на роль натурщицы художника, которая, по ее словам, больше напоминала римского сенатора, чем маленькую изящную француженку, которую художники писали обнаженной.

У меня были опасения по поводу трактовки любовных эпизодов Мими и Рудольфа. Но я не приняла в расчет, что «Метро-Голдвайн-Майер» пригласила на эту картину Джона Гилберта как «великого любовника». Кинг Видор был того же мнения, что и я, но руководство студии потребовало, чтобы мы развили любовные сцены.

— Я больше всего запомнила в съемках «Богемы», — рассказывала впоследствии мой секретарь Филлис, — то, что и Кинг Видор и Джон Гилберт влюбились в Лилиан. Но Гилберт вскоре перешел от актерских сцен к действительности. Он начал писать Лилиан любовные письма и ссориться с Кингом Видором. Лилиан не хотела появляться в обществе Гилberta, не хотела, чтоб это попало в газеты. После истории с Дьюэллом, казалось, самой невинной сплетни уже было достаточно, чтоб напугать ее.

Во время съемок «Богемы» я каждый день в пять утра ходила плавать. Мне нужно было сохранять себя в форме. Раз или два в неделю я занималась гимнастикой и тщательно следила за тем, что ем и пью, как, впрочем, и сейчас.

Чтобы как можно правдивее сыграть эпизод смерти Мими, я пошла в больницу наблюдать за больными в последней стадии туберкулеза.

Впоследствии Кинг Видор писал: «Кино никогда еще не знало более преданного своему искусству художника, чем Лилиан Гиш».

Самым трудным эпизодом для меня была не смерть, а сцена, в которой Мими бежит по улицам Парижа.

В толкотне и давке Мими цепляется за какую-то тележку и тащится за ней по булыжнику, а затем прыгает на заднюю ступеньку омнибуса. К концу эпизода я была исцарапана, в синяках и в грязи. Минуту спустя после того, как эпизод уже был снят, сломалось заднее колесо омнибуса, и если бы я еще оставалась на его подножке у меня были бы сломаны обе ноги.

Во время работы над «Богемой» меня смущало странное поведение моих домашних. Исчез шофер-ирландец, и на его месте появился новый человек. Как только я собиралась выйти из дома, горничная начинала суетиться возле клетки с моей канарейкой. Новый шофер, как я вскоре узнала, прятал под пальто кобуру с револьвером.

— Это началось с угрозы по телефону,— рассказала потом Филлис.— Я не хотела вас пугать и пошла к Л.-Б. Майеру. Я рассказала ему о телефонном звонке. Он изменился в лице. Было совершенно ясно, что его беспокоили деньги, которые фирма «вложила в мисс Гиш». Он обещал приставить детектива, который с улицы будет наблюдать за домом днем и ночью. Когда вы уходили, нужно было вешать клетку с птицей на окно.

Премьера «Богемы» состоялась 24 февраля 1926 года, в театре «Эмбасси», в Нью-Йорке.

На следующий день в «Нью-Йорк пост» писали: «По мнению многих поклонников искусства кино, Гиш не может играть плохо...» Л.-Б. Майер, увидев готовый фильм, сказал, что он гордится тем, что его имя стоит в титрах картины. «Богема» пользовалась большим успехом, особенно в Германии, где она называлась «Мими» и шла много лет.

...В этот период Скотт и Зелда Фитцджеральды стали моими добрыми друзьями. Мы с мамой жили тогда на взморье в Санта-Моника, в домике миссис Пикфорд. Както в воскресенье вечером Филлис открыла дверь и увидела улыбающегося красивого молодого человека.

— Я поклонник мисс Гиш,— представился он,— и проделал долгий путь от Милуоки, чтобы повидать ее.

— Я вас знаю,— сказала Филлис.— Вы Скотт Фитцджеральд.

Зелда оставалась в машине, и он спросил, нельзя ли ей тоже войти. Они были очень красивой парой.

Потом мы встретились в Париже, и Скотт рассказал мне о серьезном психическом заболевании Зелды. Голос его был спокоен, но подбородок дрожал. Во время

его последнего пребывания в Голливуде он часто приходил ко мне обедать. Он приводил с собой молоденьких «кинозвездочек», но его интерес к ним был показным. Я думаю, что он никогда не забывал трагической судьбы Зелды.

В 1937 году он прислал мне экземпляр своей книги «Ночь нежна» с трогательной надписью:

«Моей любимой актрисе Лилиан Гиш. В знак ее первого посещения Нью-Йорка, путеводителем по которому может явиться эта книга.

От ее раба

Ф. Скотта Фитцджеральда»

22

После окончания «Богемы» у «Метро-Голдвин-Майер» снова не оказалось для меня сценария. Я предложила поставить знаменитый роман Готорна «Алая буква». Мистер Майер согласился, что сюжет романа хороший, но добавил: «Его нельзя снимать. Он в черном списке».

— Как это может быть? — возражала я. — Это произведение американской классики, его читают в школах.

— Тем не менее его прокляли церковь и женские клубы,— ответил он.

Майер предложил на главную роль шведского актера Ларса Хансона и посоветовал его посмотреть в «Саге о Иесте Берлинге», фильме, в котором играла Грета Гарбо. Увидев Хансона, я сразу поняла, что он будет идеальным Диммсдейлом.

— А если я получу разрешение на экranизацию, вы привезете Хансона из Швеции? — спросила я. Майер пообещал.

Я написала главам церкви и в женские организации и упросила их разрешить экранизацию «Алой буквы». После успеха религиозного фильма «Белая сестра» все они согласились снять запрещение, если я возьму на себя ответственность за новую картину.

Ирвинг Тальберг спросил, кого бы я хотела увидеть режиссером, и я назвала Виктора Шёстрома. Несколько лет тому назад он приехал из Швеции, и я, увидев фильм «Удар в полночь», не переставала восхищаться его работой. Мне казалось, что он обладает гриффитовским чувством атмосферы.

Мне всегда казалось, что по характеру скандинавы ближе к пуританам Новой Англии, чем современные американцы. Режиссура Виктора Шёстрома научила меня

многому. Если итальянская школа актерской игры требовала полного раскрытия чувств, то шведская основывалась на их сдержанности. Ларс Хансон играл свои сцены на шведском языке, я — по-английски, но мы понимали друг друга.

Примерно за две недели до окончания съемок «Алой буквы» Дороти сообщила из Лондона, что у мамы удар и почти нет надежды на то, что она выживет. Я узнала, что если выеду из Лос-Анджелеса через три дня, то смогу успеть на лайнер «Мэджестик», отправляющийся в Англию.

Ирвинг Тальберг согласился на мой отъезд и предложил работать день и ночь над моими эпизодами в картине. Виктор Шестром высчитал, что, работая круглые сутки, мы можем снять рассчитанные на две недели эпизоды за три дня. В течение трех суток никто из нас глаз не сомкнул.

Путешествие из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк заняло пять долгих дней. Это была поездка, которой я никогда не забуду не только из-за своей тревоги. В газетах сообщили о маминой болезни и моей поездке к ней. Где бы ни останавливался поезд, на перроне его ждали толпы людей. Я не знала, по какому поводу они собирались, но кондуктор объяснил, что люди пришли выразить мне сочувствие.

В Лондоне я увидела бледную от волнения Дороти. Мама была в тяжелом состоянии, она не приходила в сознание. Однако врачи утверждали, что, когда я подошла к ее кровати, у нее возникла какая-то слабая реакция.

Через некоторое время мама начала выздоравливать, и мы рискнули отвезти ее домой.

Премьера «Алой буквы» состоялась в августе 1926 года в театре «Эмбасси». В нью-йоркской «Сан» писали: «Мисс Гиш впервые играет зрелую женщину, женщину большой глубины чувства и мудрости...»

Я долго ничего не слышала о Гриффите и не знала даже, где он, что делает. Случайные слухи теснили сердце — мне говорили, будто он стал много пить.

Два фильма, сделанных им после картины «Разве жизнь не чудесна?», прошли почти незаметно.

Актеры, теперь работавшие с Гриффитом, говорили, что он потерял свою обычную энергию и живость. Они предполагали, что он болен.

В конце 1925 года я приехала в Нью-Йорк и зашла к Гриффиту в студию «Парамаунт». Это было грустное свидание. Прежде он с гордостью показывал мне только что снятый материал. На этот раз он казался смущенным.

— Можно посмотреть, над чем вы сейчас работаете? — спросила я.

— Мне бы не хотелось вам этого показывать.— Голос его прозвучал глухо, а в глазах была безнадежность.— Не стоит это смотреть.

Материал, который он не хотел мне показать, был снят для фильма «Эта девушка Ройл».

— У меня теперь пятьдесят боссов,— добавил он, слабо улыбаясь.— Но по крайней мере я расплачиваюсь с долгами.

Он получал шесть тысяч долларов в неделю плюс проценты с прибыли, но львиная доля заработка уходила на выплату долгов.

В конце 1926 года был выпущен на экран третий фильм, сделанный Гриффитом для «Парамаунта», — «Печаль сатаны». Пытаясь подняться над материалом популярного романа, он снял пролог, взятый из дантовского «Ада». Критик, смотревший материал этой картины, писал, что видел превосходные эпизоды, достойные Гриффита. Но руководители «Парамаунта» приказали их вырезать, посчитав некоммерческими. Идеи Гриффита всегда были выше их понимания. Они перемонтировали фильм и добились того, что «Печаль сатаны» перестала быть гриффитовской картиной.

Эйлин Боузер писала об этом фильме:

«Коммерческий провал «Печали сатаны» означал конец длительной связи Гриффита с Цукором. Должно быть, в тяжкую минуту, чувствуя себя подавленным, Гриффит написал на десяти страницах письмо Цукору с перечислением трудностей, встретившихся на его пути, пока он пытался выполнить контракт. Из этого письма становится ясно, что противоречивые указания Цукора, Ласки и других руководителей студии буквально зарезали картину. Но самым грустным была потеря Гриффитом уверенности в себе».

Следующей моей картиной была «Анни Лори», сделанная по теме одноименной песни. Режиссером фильма был Джон Робинсон, мастерски поставивший «Сентиментального Томми». В «Анни Лори» я играла с Норманом

Керри, и, хотя после премьеры, состоявшейся 10 мая 1927 года, рецензии были благожелательными, я знала, что моей героине недоставало глубины чувств. Поклонники в своих письмах неизменно спрашивали меня, почему я больше не улыбаюсь. В «Анни Лори» я улыбалась, но не могу сказать, чтобы это мне помогло.

Я прочитала книгу Дороти Скарборо «Ветер». Это драматическая история женщины, изнасилованной человеком, с которым она встретилась в поезде. Она убивает его и в конце концов сходит с ума. Френсис Марион, Виктор Шёстром и Ирвинг Тальберг разделяли мое восхищение книгой так же, как Ларс Хансон, которого пригласили на роль ковбоя.

Фильм должен был сниматься в пустыне Мохэви¹. Наступала весна, и нужно было торопиться. Пришло жаркое лето. При температуре в сорок девять градусов было немыслимо проявлять пленку. Работники лаборатории запаковали ее и в замороженном виде послали в лабораторию Калвер-сити.

«Ветер» был для меня одной из самых тяжких работ. Меня засыпали песком, окуривали серой. Я была в ожогах, рисковала потерять зрение. Горячее солнце выжгло мои волосы, и они едва не погибли от серного дыма.

«Ветер» понравился Владимиру Немировичу-Данченко, одному из основателей Московского Художественного театра. Он мне писал:

«Мне хочется выразить восхищение Вашим талантом. В этой картине Ваши сила и выразительность достигают высот настоящей трагедии. Соединение величайшей искренности и неизменного очарования ставит Вас в малый круг первых трагедийных актрис мира... Сразу чувствуешь Ваш большой опыт и зрелость Вашего таланта... Возможно, я напишу о Вас в России, где относятся к Вам с большим интересом и восхищаются Вами...»

Во время экranизации «Ветра» Ирвинг Тальберг стал обсуждать со мной вопрос о постановке «Анны Карениной». Он считал, что в фильме у Анны не должно быть ребенка, а я предлагала следовать Толстому. Иначе, говорила я, нас просто высмеют.

Работая в студии «Метро-Голдвин-Майер», я видела иногда юную Грету Гарбо. Ей протежировал шведский режиссер Мориц Штиллер. Она приходила на мою съемочную площадку.

¹ Пустыня на юге Калифорнии.

— У нее такое прелестное лицо,— сказала я Гендрику Сартову.— Почему бы вам не сделать несколько ее проб?

Его фотографии произвели большое впечатление на руководителей «Метро-Голдвин-Майер», но красивую актрису стали использовать для рекламы. Однажды она горько сказала, что, будь она «так велика, как мисс Гиш», она не стала бы позировать в купальных костюмах.

Во время переговоров с Ирвингом Тальбергом по поводу съемок «Анны Карениной» меня вызвал Майер и предложил подписать какие-то бумаги. Я сказала, что обещала своему адвокату ничего не подписывать без его одобрения.

— Если вы не сделаете то, что я вам предлагаю, я могу вас разорить,— сказал Майер.

Я уже слышала эту угрозу...

Ирвинг заговорил со мной о возобновлении контракта.

— Мы бы хотели, чтобы вы остались у нас,— сказал он,— но для этого нужно кое-что сделать.

Я знала, что Ирвинг был мне другом, и согласилась его выслушать.

— Вы вознесены на такой высокий пьедестал, что вами никто больше не интересуется.— И откровенно добавил: — Позвольте мне устроить для вас скандал.

Его предложение вызвало у меня смех. В это время Чарлз Дьюэлл сделал еще одну попытку возбудить против меня судебное преследование, и я вспомнила, сколько же времени и денег пришлось потратить на то, чтобы мое имя не было замарано.

Мне не с кем было посоветоваться. Какого сорта скандал хотел устроить Ирвинг? — раздумывала я.— И ради чего? Чтобы лучше продавать картины? Неужели публика так изменилась? Гриффит всегда утверждал, что малейший скандал может испортить карьеру в кино. А если я соглашусь? После того как скандал затихнет, придется придумывать новый? Смогу ли я работать, если для выпуска на экран новой картины каждый раз понадобится скандал?

Моим ответом было решительное «нет!».

Я сказала Ирвингу о своем решении, понимая, что дни моей работы в «Метро-Голдвин-Майер» уже сочтены. А мне было так хорошо работать с Виктором Шёстромом, с Френсис Марион и Ларсом Хансоном...

Когда появился «Ветер», все, включая Ирвинга Тальберга, считали, что это лучший фильм, который мы когда-либо сделали. Но проходили месяцы, а его не выпускали

на экран. Ирвинг рассказал мне, что восемь крупных прокатчиков страны смотрели фильм и настаивают на изменении финала. Он должен быть оптимистическим.

Пришлось сделать то, что от нас требовали.

Сценарий «Анны Карениной» был в конце концов передан Гарбо. Руководство студии хотело изменить название картины. «Анна Каренина» была чужестранным именем, которое, по мнению продюсеров, оттолкнет среднего зрителя. Они искали короткое название и остановились на слове «Любовь».

После того как я снялась в картине «Враг», которую поставил Фред Нибло, мой двухгодичный контракт с «Метро-Голдвин-Майер» был закончен. Я начала обдумывать сделанные мне предложения и в конце концов подписала контракт с «Юнайтед артистс» на три картины по пятьдесят тысяч долларов за каждую и пятьдесят процентов прибыли.

Я вернулась в Нью-Йорк. Во время остановки в Чикаго журналисты задали мне вопрос: «Мисс Гиш, правда, что вы обручены?» Мое имя соединялось с именем Джорджа Натана. Его обычно видели на всех премьерах в одиночестве — рядом на кресле лежали его пальто, шляпа и палка. Но в Нью-Йорке во время театрального сезона я всегда его сопровождала, и газетчики это заметили.

— Мистер Натан — выдающийся человек и большой мой друг, — ответила я уклончиво.

Меня пленяло интеллектуальное окружение Джорджа. После первой мировой войны в Америке появилась большая литература. Тогда писали Теодор Драйзер, Синклер Льюис, Шервуд Андерсон, Джеймс Бренч Кэбелл, Скотт Фитцджеральд, Юджин О'Нил, Уилла Кэсер и Джозеф Харгесхаймер. Джордж Натан ввел меня в литературный круг, и мне казалось, что я понравилась его друзьям. Потом мне рассказывали, что я была прототипом героини «Цитеры» Джозефа Харгесхаймера и королевы Елены в «Юргене» Джеймса Бренча Кэбелла. Впрочем, если я действительно нравилась этим выдающимся писателям, то, наверное, потому, что я при них никогда не открывала рта.

Особенно я любила Г.-Л. Менкена. Он мог тремя словами сказать то, на что другим понадобилось бы десять. Он не был таким, каким его можно было бы себе представить по его резким статьям. Менкен проявлял большую любовь и терпимость к людям.

Особенно запомнилось мне его добре^е отношение к писателям. Теодор Драйзер делал грамматические ошибки, и Менкен, читая его рукописи, их исправлял.

Весной 1927 года Гриффит сообщил, что вернулся в кинокомпанию «Юнайтед артистс», дела которой шли не блестяще. Четыре партнера-основателя (включая, конечно, и его самого) делали слишком мало картин для того, чтобы компания продолжала существовать. «Юнайтед артистс» предложила стать главой производства Джозефу Шенку, брату Ника Шенка, возглавлявшего в Нью-Йорке отделение студии «Метро-Голдвин-Майер». Шенк пригласил Гриффита, но с условием, что он не будет вести себя как хозяин студии.

Новый Голливуд был для Гриффита чужим. За восемь лет город чудовищно вырос. Но мечте Гриффита об универсальном языке кинематографа не суждено было осуществиться. В Голливуде появились новые хозяева — продюсеры, администраторы, финансисты.

Здесь Гриффит снял три картины: «Фанфары любви» — любовную историю, рассчитанную на кассовый успех; «Битву полов» — заново снятый вариант его фильма 1913 года, и романтический фильм «Леди с тротуара». Эти картины успеха не имели.

В 1928 году друг Гриффита Джек Ллойд спрашивал меня, не соглашусь ли я сделать еще одну картину с Гриффитом. Во время недавнего просмотра фильма «Далеко на Востоке» он заговорил о такой возможности с Гриффитом, и тот очень этим заинтересовался. Если эта мысль мне понравится, я могла бы поговорить об этом с Шенком.

Но из этого плана ничего не вышло.

23

Мое восхищение Максом Рейнгардтом, самым выдающимся режиссером и продюсером Европы, было так велико, что я была счастлива подписать контракт с «Юнайтед артистс» на три картины, узнав, что их будет ставить Рейнгардт. Мы надеялись, что в основу первой картины ляжет история Терезы Нейманн, крестьянской девушки из Коннерсрейта. В моменты религиозного экстаза на ее теле появлялись стигматы, кровь выступала на лбу, руках, ногах.

Я приехала в Гамбург. Рейнгардт прислал из Берлина своего секретаря, мисс Адлер,— она встретила меня с цветами. Я думала, что о моем приезде знают только сотрудники Рейнгардта, но вокзал в Берлине был заполнен репортерами, фотографами и публикой. Меня пригласили погостить в доме Рейнгардта в Леопольдскроне, под Зальцбургом. Построенный в прошлом веке, дом этот всегда был заполнен гостями — выдающимися людьми своего времени. Среди них был поэт Гуго фон Гофмансталь, который должен был вместе с нами работать над сценарием. Был там и Рудольф Коммер — организатор американских гастролей Рейнгардта. Мадам Рейнгардт — прекрасная актриса Элен Тимиг присоединилась к нам, как только закончились спектакли, в которых она была занята.

Немецкий театр был в то время на высоте. У Рейнгардта было пять театров в Берлине, три — в Вене, а Зальцбург был его экспериментальной площадкой. Я бывала на репетициях в «Дежес театр» в Берлине, где Рейнгардт репетировал «Ромео и Джульетту» с прелестной Элизабет Бергнер и молодым Френсисом Ледерером, который произвел на меня такое сильное впечатление, что я немедленно предложила ему подписать контракт на три фильма. Репетиции Рейнгардта были великолепно организованы. Царила безупречная чистота, рабочие сцены были безукоризненно одеты и предупредительны к актерам. Я была очень удивлена, когда Рейнгардт попросил меня сказать Элизабет Бергнер, что пышные рукава платья закрывают от зрителей ее лицо. Показалось странным, что меня просят сделать указание такой пре-восходной актрисе, и я спросила Рудольфа Коммера, почему Рейнгардт сам об этом не скажет. Он улыбнулся.

- Профессор не выносит рыжих женщин.
- Но ведь они много раз и с большим успехом работали вместе.
- Профессор ценит ее талант, но все-таки... — вздохнул Коммер.

Я заметила, что Рейнгардт усердно и подолгу работает с Френсисом Ледерером, а Элизабет Бергнер предоставляет полную свободу.

На первом представлении сцена тайного свидания у балкона Джульетты разыгрывалась в самой глубине сценической площадки. Представители прессы жаловались на то, что не слышат актеров. Рейнгардт потратил две не-

дели на дополнительную работу и перенес сцену ближе к рампе. Критики пришли на новый просмотр и объявили, что Ледерер и Бергнер — самые великие исполнители Ромео и Джульетты.

Другая постановка Рейнгардта, «Трехгрошовая опера», «звездой» которой была Лотте Лениа, тоже имела огромный успех.

В мою честь был устроен специальный просмотр «Богемы», которую очень любили в Германии. Выступали немецкие певцы и музыканты. Публика состояла из немецких актеров. Рейнгардт сказал мне, что не может припомнить, чтобы кого-нибудь из иностранцев германская пресса встречала столь единодушно и благожелательно.

На обедах, даваемых Рейнгардтом, обычно бывало от сорока до пятидесяти гостей, а на больших приемах — не менее двухсот пятидесяти приглашенных. Встречи с большими художниками, которых я видела у Рейнгардта, были волнующими событиями.

Наконец приехал и Джозеф Шенк. После обильного завтрака фон Гофмансталь читал вслух довольно растянутый сценарий, а «дядя Джо», уставший от долгого путешествия в поезде, сладко дремал. Под конец чтения, очнувшись, он сказал, что все хорошо и что пора ехать в Голливуд начинать съемки.

Рейнгардт предложил снимать фильм в Германии, что было бы и легче и дешевле.

— Нет,— решительно заявил Шенк,— вы должны делать фильм в Калифорнии.

...Я вернулась в Нью-Йорк и была расстроена переменами, происходившими в нашем искусстве. Родилось звуковое кино. Ол Джолсон, певец, которого несколько лет назад Гриффит хотел снимать, уже пел в фильме «Певец джаза». Студии оборудовали звуковой аппаратурой. Павильоны стали герметичными. Под жарким светом «юпитеров» бедные актеры просто изнывали. Шенк настаивал, чтобы Рейнгардт сделал фильм звуковым. Рейнгардт размышлял три недели, но в конце концов отказался от съемок и вернулся в Зальцбург.

...Я собиралась сниматься в фильме «Лебедь» и как-то зашла в студию «Юнайтед артистс». Гриффит просматривал в зале актерские пробы. Увидев меня, он замахал рукой.

— Не подходите ко мне, мисс Гиш,— крикнул он охрипшим голосом.— Я простужен.

Я села немного поодаль, но Гриффит отодвинул свой стул еще дальше.

— Это верно, что вы собираетесь ставить «Авраама Линкольна»? — спросила я.

— Надеюсь.— И он с горечью прибавил.— Правда, может быть, мне придется оживить его после убийства, чтобы как-нибудь приделать счастливый конец.

Когда я уходила, он не поднялся, чтобы меня проводить. Это сделал Гарри Карр.

Едва мы отошли, Карр сказал:

— Он не простужен. Он не хотел, чтоб вы почувствовали запах виски.

Вскоре в газетах появились сообщения, что Д.-У. Гриффит собирается поставить свой первый звуковой фильм — биографию Авраама Линкольна. Я была счастлива, считая, что это превосходный материал для Гриффита. Но в этом сообщении была лишь часть правды.

Чувствуя отвращение к темам, которые ему предлагали в «Юнайтед артистс», Гриффит стал искать для себя хороший сюжет.

Он нашел его в книге Стивена Бене «Тело Джона Брауна», которую прочитал еще прежде, чем она была опубликована. Это произведение, названное единственной американской эпической поэмой, принесло Бене в 1929 году Пулитцеровскую премию. Потрясенный талантом Бене, Гриффит принес книгу в студию «Юнайтед артистс».

— Вы что, сошли с ума? — спросили его.— Как можно снимать поэму?

— Но я это уже сделал в фильме «Пиппа проходит».

— Ну это было давно, тогда зрители готовы были смотреть все что угодно.

— Бене — великий писатель. Его поэма получила Пулитцеровскую премию.

— А кто он такой, этот Пулитцер? Кто о нем слышал? И кто это, черт его подери, Джон Браун?

Несколько дней спустя Гриффит явился с предложением сделать биографический фильм о Линкольне с Бене в качестве сценариста.

Ну что ж, решили на студии, тут пахнет деньгами. Гриффит, снимающий фильм о Линкольне с несколькими кинозвездами,— это выгодно.

Бене согласился писать сценарий, но при условии, что будет работать только с Гриффитом, без постороннего вмешательства. Он был предупрежден о голливудских

порядках и не хотел иметь никаких дел с администрацией.

Бене взялся за работу и закончил сценарий. Вскоре продюсеры созвали совещание для обсуждения сценария, наставив на участии Бене. Бене присутствовал на этой длинной церемонии, затем встал, не говоря ни слова, грустно покачал головой, взял шляпу и ушел. Думаю, что больше его в Голливуде не видели.

Гриффит начал снимать «Линкольна», и слухи о том, что он пьет, прекратились. Законченному фильму порой не хватало той силы, которую Бене мог привнести в диалог, но в нем все же было немало сцен, поставленных с гриффитовским мастерством. Фильм был хорошо принят. Однако деньги он принес небольшие. Гриффит и Шенк после многочисленных разногласий решили расстаться.

Съемки «Лебедя», который был потом назван «Романтическая ночь», задержали меня в Голливуде почти на три месяца.

Вместо Рейнгардта у нас появился новый режиссер из Европы, работы которого, по-видимому, никто не знал. Из трех качеств, необходимых в его профессии,— таланта, вкуса и безрассудной смелости — ему не хватало по крайней мере двух. Он обладал только безрассудством. Актеры были хорошие: Род Ла Рок в роли принца, Конрад Нагель — наставника, но картина получилась неинтересной. Я была расстроена, и Джозеф Шенк считал, что я поступаю неразумно, попросив освободить меня от контракта.

— Вам повезло. У вас есть голос, который можно использовать в звуковом кино,— сказал он.— У нас большие планы в отношении вас.

Но я послушалась Джорджа Натана, который настойчиво возражал против моей работы в звуковом кино.

...В 20-х годах Джед Харрис был любимцем Бродвея. Каждая поставленная им пьеса пользовалась огромным успехом. При посредстве Джорджа Натана я познакомилась с ним. Джордж представил меня и Рут Гордон, актрисе, которая приводила меня в восторг.

Джордж Натан был очень образованным человеком, и я многое узнала от него о театре. Он знал драма-

тургию лучше кого бы то ни было из всех, кого я встречала. Он мог, к примеру, взять любую сцену и рассказать во всех деталях, как бы ее разработали двадцать разных драматургов,— такая у него была замечательная память. Но я была еще больше захвачена, слушая Джеда Харриса.

Как-то он позвонил мне и предложил сыграть Елену в пьесе Антона Чехова «Дядя Ваня».

Джед подобрал для «Дяди Вани» превосходную труппу. Жена Бэя Хека, русская по происхождению, сделала перевод вместе с Джедом, помогавшим приспособить пьесу для американской сцены.

Джордж читал каждое действие, по мере того как был готов перевод. Он прочитал первое действие и одобрил его. От второго он пришел в восторг. Но, закончив третье действие, он вдруг заявил:

— Лиlian, вы не можете это сыграть.

Мы уже репетировали две недели, и его заявление противоречило тому, что он говорил раньше. Я пришла в недоумение.

— Вам нужно отказаться от этой пьесы,— повторил Джордж.

— Но у нас через две недели премьера.

— Неважно,— настаивал он.— Вы должны уйти, заболеть, уехать из города. В вашей роли нет ничего, что могло бы сравниться с последним монологом Сони. Джоан Рус заткнет вас за пояс.

— Но я обещала играть в этой пьесе и буду играть.

— Это же не имеет значения. Вы не подписывали контракта.

— Мое слово — контракт.

— Ну что ж, если вы сейчас не уйдете, то никогда, до конца жизни, не получите работы в театре.

Его мнение, которое я всегда ценила, заставило меня с дрожью ждать премьеры.

Многие репетиции проводил ассистент Джеда Уортингтон Майнер, но и он и Джед давали мне не слишком много указаний. Когда подходили к моим сценам, Джед, бывало, говорил:

— Вы ставили фильмы. Сделайте сцену так, как вы бы ее сняли в картине.

Я была огорчена — он помогал всем, кроме меня, которая больше всех в этом нуждалась. Создание образа Елены было нелегкой задачей. Я все думала, не жалеет ли Джед, что пригласил меня играть эту роль.

Спустя много лет я спросила его, почему он не обращал на меня внимания, когда мне так нужна была его помощь.

— Я чувствовал, что у меня в руках бьется испуганная птица, и если я стану направлять ее, она может совсем улететь, — ответил он.

У меня не было с ним контракта. Я сказала ему, что готова работать даром. Я это говорила всерьез и была удивлена, когда в конце первой недели мне вручили конверт с большой суммой денег.

В этот период кино и театр враждовали друг с другом. Я долго работала в кино и очень боялась отзывов театральных критиков. Поэтому я просила Джеда не упоминать мое имя в афишах.

Когда мы привезли «Дядю Ваню» в Бостон, посмотреть спектакль пришел Сергей Кусевицкий. После спектакля он с женой ужинал с нами в отеле Ритц. Маэстро был другом Чехова и видел первое представление «Дяди Вани» в Москве.

Он рассказывал нам об этом спектакле и о реакции публики, и мы слушали его до рассвета. Он ничем не мог польстить нам больше, чем сравнением двух спектаклей — нашего и московского.

Позднее я читала статью Перси Хэммонда в «Геральд трибюн», где он писал: «В будущем, если мне когда-нибудь скажут, что общение театра с кино оказывает разрушительное влияние, я, чтобы доказать обратное, всегда буду напоминать об исполнении мисс Гиш роли Елены в «Дяде Ване».

24

29 ноября 1930 года, когда мы давали последнее представление «Дяди Вани» в театре Билтмор, Гриффит пришел за кулисы меня поздравить. Больше восемнадцати лет прошло с того летнего дня, когда мама, Дороти и я вошли в старую студию «Байографа». Во время встречи Гриффит ни словом не обмолвился о своих планах. Разрыв с компанией «Юнайтед артистс» ставил под вопрос все его будущее. Он вспоминал главным образом о корпорации, созданной им в 1920 году.

— Люди любили мои картины, и только потому, что верили в них, вложили в мое дело свои сбережения. Как я могу их разочаровать? Я по ночам не сплю, все думаю, как с ними расплатиться.

В марте 1931 года Дороти получила записку.

«Дорогая Дороти. Держу пари, что Вы не придетете после спектакля в отель «Астор» поужинать со мной.

Д.-У. Гриффит»

Дороти решила, что это глупый розыгрыш, но после спектакля все-таки пошла в «Астор». Гриффит был пьян почти до беспамятства. Может быть, он пил и в ту минуту, когда посыпал записку. Подле него была медицинская сестра, пытавшаяся оказать ему помощь.

Дороти стало дурно, когда она увидела Гриффита в таком состоянии. Казалось, для него уже не было места в этом мире. Он не мог делать картины в стиле Голливуда, а это означало, что он вообще не сможет больше ставить картины.

Вынужденное бездействие, не говоря уже об ударе, который оно наносило его самолюбию, было совершенно невыносимо для человека, который всю жизнь привык много работать.

Но вскоре Гриффит, казалось, взял себя в руки. Както вечером он пришел к нам и с обычной таинственностью осторожно говорил о звуковом фильме, который собирается снимать. Из того немногого, что он рассказал, мы поняли, что его темой будет проблема алкоголизма. Мы решили, что интерес к этой теме возник из его собственного опыта. В действительности же сюжет был заимствован из романа Эмиля Золя «Западня».

«Парамаунт» согласился предоставить в распоряжение Гриффита маленький звуковой павильон. Была собрана небольшая труппа, начались репетиции. Но в последнюю минуту переговоры с «Парамаунтом» были сорваны. Гриффит принялся искать место для съемок и в конце концов снял студию в Бронксе, в которой в 1913 году он снимал «Юдифф из Бетулии». Он работал с очень плохим оборудованием, и некоторые эпизоды был вынужден снимать на открытом воздухе, где примитивная звукозаписывающая аппаратура не могла уловить голоса актера. Фильм «Борьба» был закончен с трудом. Премьера состоялась 10 декабря 1931 года в Нью-Йорке. Отзывы в печати были ужасны. Одна газета не дала рецензии только из уважения к прошлому Гриффита. Он прятался в гостиничном номере, не хотел никого видеть. «Борьба» шла на экране неделю, а затем «Юнайтед артистс» окончательно сняла ее с проката.

Это был последний фильм Д.-У. Гриффита.

Недавно в Кинотеке Музея современного искусства показали этот фильм Аните Лус и мне. Анита, сделавшая вместе со своим мужем Джоном Эмерсоном сценарий картины, трактовала ее сюжет как юмористический. Ей казалось, что только так фильм мог завоевать успех. Но Гриффит снял драму. Не считая некоторых эпизодов, в которых Гриффит показал свое обычное мастерство, фильм меня глубоко разочаровал.

Когда Гриффит перестал делать картины, жизнь потеряла для него смысл. Из людей, которых я знала, он работал больше всех, в студии он проводил по шестнадцать часов в день и никогда не отдохнул. Поначалу он всегда подвергал свою работу суду членов съемочной группы, но успех и слава вознесли его, поставили на пьедестал. Его окружили люди, склонявшиеся перед его приказами даже тогда, когда требования вызывали недоумение. Это грустно, но человек должен относиться с подозрением к тем, кто всегда твердит ему: «Вы изумительны!» Мне кажется, что именно критиков человек должен считать друзьями.

Гриффит потерял связь с простым человеком, которого так любил и с которым, особенно в ранней молодости, так тесно сроднился. Он замкнулся в уединенной студии, создал свой маленький мирок в Ориента Пойнт и покидал его, только отправляясь в малоприятные путешествия в другой мир,— добывать деньги или драться с цензурой. Как это ни грустно, у него не было близких. Он проводил в студии весь день, а потом смотрел материал до часу или двух ночи. Он всегда проваливался, когда брался за постановку коммерческого фильма, не понимая, чего требовала публика.

Его друг Херб Стерн как-то сказал мне:

— Гриффит ввел в моду образ непорочной девы, и он царствовал до тех пор, пока Воулстед и Ф. Скотт Фитцджеральд не породили образ юной ветреницы. Представление Гриффита о женщине унаследовано им и формировалось еще в юности. Когда мы сказали Гриффиту, что Маргрит Кларк в фильме «Дикий цветок» снимала чулки на глазах у зрителя, он был шокирован.

— Делать такие вещи перед кинокамерой?! — воскликнул он.— Как я могу с этим конкурировать?

Он бывал возмущен манерой подачи на экран библейских сюжетов, когда в них вводили любовные сцены.

— Я никогда не использую Библию как возможность раздеть женщину на экране!

Его сила обуславливалась и его слабость. Он глубоко верил, что является сердцем, разумом и душой своих фильмов. И он был прав, так относясь к роли режиссера, но правоте не всегда сопутствует коммерческий успех. Он совершил большую ошибку, не сделав ставки на актеров, которых сам же создал. Ему казалось не столь важно, кого он снимает, важна тема фильма и то, как она подана. Он всегда был уверен, что, потеряв хорошего актера, непременно найдет другого, такого же хорошего. И все-таки иногда на съемках он начинал сожалеть о потере любимого актера.

— И как это я позволил Дику Бартельмесу уйти? — говорил он. — Он был бы превосходен в этой роли.

После провала «Борьбы» корпорация Гриффита объявила о банкротстве. На последовавшем затем аукционе он сам предложил высшую цену за право проката двадцати одного гриффитовского фильма. Он купил это право за пятьсот долларов.

...Мы слышали, что Гриффит снова стал пить. Он избегал старых друзей и если встречал их, испытывал неловкость, хотя и был с ними любезен. Временами он брал себя в руки, покупал новые костюмы в надежде, что элегантная одежда восстановит его репутацию. Он написал длинное письмо лорду Бивербрук, прося его о поддержке для постановки какой-то картины, но Бивербрук вежливо уклонился. В кинопечати появились слухи — сообщали, что Гриффит возглавит R.K.O., что он собирается ставить пьесу в театре.

В 1933 году Гриффит приехал в Голливуд, намереваясь сделать серию радиопрограмм, в которых он делился бы воспоминаниями о первых днях становления кино, но предложений от продюсеров не последовало. Кризис несколько лет не затрагивал Голливуд, но в конце концов сильно ударил по кинопромышленности. Многие студии оказались в трудном положении. «Юнайтед артистс» предстояло мрачное будущее.

Кинокомпания была не прочь связаться с Гриффитом, который получал дивиденды, не принося никаких прибылей. Он продал свою долю за триста тысяч долларов, не сознавая, что отрезал себе единственный путь возвращения в кино.

Мы слышали от друзей, что Гриффит уехал и поселился в Луисвилле, где стал завсегдатаем бара «Блуграсс

рум». Настойчивым репортерам он отвечал, что решил отдохнуть. «Хочу отойти от студийной карусели».

Он совершал экстравагантные поступки. Однажды он явился в Черчилл Даунс в красном галстуке за рулем красного «Мерседеса». Деньги он получал от продажи акций компании «Юнайтед артистс» и от случайных возобновлений в прокате старых фильмов.

Гриффит рассказывал Бойду Мартину, театральному критику луисвильского «Курьер-джорнел», что один нью-орлеанский банк при перестройке здания обнаружил в его сейфе сто тысяч долларов. Гриффит никогда не знал, что делать с деньгами, если они не были ему нужны для постановки фильмов.

Одной из пьес, в которых я играла в то время, была «Пайн-стрит, дом 9» — история Лиззи Борден, обвинявшейся в том, что она убила топором своего отца и мачеху. Готовясь к роли, я обратилась за консультацией к крупному криминалисту Эдмунду Пирсону, который много писал об этой истории. При первом свидании он мне сказал:

— Вы не можете играть Лиззи Борден — она была очень невзрачной.

Тем не менее он оказал мне огромную помощь и, когда увидел меня на репетиции, сказал:

— Знаете, на сцене вы выглядите точно, как Лиззи.

Мне хотелось, чтобы Гриффит сделал фильм по этой пьесе, и я устроила ему свидание с французским финансистом, готовым оказать денежную поддержку этому фильму.

Гриффит совершенно неожиданно отрезал:

— Почему вам пришло в голову, что я хочу сделать еще один фильм?

Не знаю, чем это было вызвано. Может быть, он сказал это из гордости, может быть, потерял веру в себя.

Джордж Натан считал Шона О'Кейси и Юджина О'Нила великими драматургами. Джордж много писал об О'Кейси и был огорчен, когда его пьеса «За оградой» сошла со сцены в Лондоне спустя неделю после премьеры. Он привез пьесу в Соединенные Штаты. Я получила в ней роль юной проститутки.

О'Кейси приехал в Штаты на репетиции. Большую часть времени он проводил в моей уборной.

— Я не могу сидеть в зале,— говорил он, поблескивая глазами сквозь толстые стекла очков.— Меня спрашивают, о чём моя пьеса, а я не знаю, что отвечать.

О'Кейси привез с собой очень мало вещей — казалось, что у него один-единственный коричневый костюм. Он говорил с ирландской напевностью, и мне нравилось слушать его речь. Его пленяли электрические новинки, интересовали способы, которыми можно было включать свет,— нажать, дернуть, повернуть, крутнуть. Он ходил по комнате и как ребенок пробовал выключатели.

Пьеса шла в Нью-Йорке целых полгода. Мы поехали на гастроли и в Филадельфии узнали, что в Бостоне пьеса запрещена. Я получила письмо от О'Кейси:

«Последнее представление, должно быть, было довольно странным. Я бы дорого дал, чтобы на нем побывать, хотя больше всего мне хотелось присутствовать в Бостоне при объявлении о запрещении пьесы. Я получил кучу писем и газетных вырезок, но они, конечно, не вызывают той нервной дрожи, того волнения, которые я испытал бы, стоя в самом центре драки и размахивая кулаками.

Позвольте мне поблагодарить Вас, Лилиан, за прекрасную, великую Вашу игру, за мягкость и терпение во время репетиций, за возвышенность, с какой Вы проникали в тайны трудной роли юной проститутки».

На роскошно переплетенном экземпляре пьесы в моей библиотеке красуется надпись:

«В память о постановке этой пьесы, когда мы вместе боролись за укрепление великих основ драматического искусства. Плохая вещь, даже хорошо сыгранная, не будет иметь успеха. Хорошо сыгранная хорошая пьеса никогда не потерпит провала.

С любовью Шон О'Кейси»

...Однажды меня разбудил телефонный звонок. Это было в три часа ночи.

— Мисс Лилиан Гиш?

— Да.

— Вас вызывает Лондон.

— Лилиан, Лилиан! Почему вы меня бросили? Почему вас здесь нет? Никто этого не может сыграть, кроме вас.— Это говорил Гриффит.

Не знаю, был ли он пьян в ту минуту, но речь его была бессвязной. Он поехал в Англию для новой постановки «Сломанных побегов», но не мог найти подходящей Люси. Он твердил: «Вы должны сюда приехать и сыграть

Люси! Без вас я не могу снять этот фильм». Эта мольба была не в его характере.

Я попыталась его успокоить.

— Почему вам не сделать другой фильм? У вас, наверное, есть темы получше. Вам не нужно переснимать старые картины.

Но он продолжал повторять, что я ему очень нужна, что иначе он не сможет сделать картины. Вдруг послышался щелчок, и телефон умолк.

Я разбудила Дороти и спросила, что нам делать. Она посоветовала дать телеграмму продюсеру Герберту Уиллоксу. Он ответил телеграммой, что Гриффит не пьет, но что планы постановки «Сломанных побегов» провалились и Гриффит возвращается домой.

Впоследствии я узнала, что Гриффит продал права на «Сломанные побеги» английской фирме «Туйкенхэм фильм компани» за пятнадцать тысяч долларов и дал согласие быть режиссером новой постановки.

Актриса Долли Хаас подписала контракт на исполнение роли Люси. Но, приехав в Лондон, Гриффит увидел молоденькую француженку Ариан Борг и решил, что она будет превосходна в этой роли. Продюсеры, естественно, воспротивились. С Долли Хаас уже был подписан контракт, и они не хотели оплачивать двух исполнительниц одной роли.

Как-то вечером Гриффит вместе с мисс Борг прорвался к продюсеру и без всяких объяснений стал репетировать перед ним эпизод, в котором Бэттлинг Бэрроуз находит Люси в комнате китайца и жестоко ее избивает. Присутствующие пришли в ужас...

В эту ночь Гриффит и звонил мне.

Как-то я прочитала в газете, что 2 марта 1936 года Д.-У. Гриффит вступил в брак с Эвелин Болдуин. Незадолго до того он получил развод у Линды Арвидсон. Эвелин приехала в Луисвилль, и Гриффит повенчался с ней. Свидетель этой свадьбы рассказывал, что Гриффит был пылок, как восемнадцатилетний юноша.

Эвелин Болдуин впервые встретилась с Гриффитом, когда ей было лет тринадцать. Мать повела ее на благотворительный вечер в отель Астор, и там среди гостей она заметила высокого человека с характерной внешностью, который пристально смотрел на нее. Их познакомили. Указывая на нее пальцем, он сказал:

— Вы — малютка Нелл.

— Нет, сэр, я Эвелин Болдуин,— вежливо поправила она.

— Вы малютка Нелл,— повторил он и пояснил, что готовится снимать «Лавку древностей» и ищет девочку, которая приближалась бы к диккенсовскому образу малютки Нелл. Тоненькая, хорошенькая Эвелин показалась ему идеалом для этой роли.

Эвелин потом рассказывала мне, что Гриффит дал ей экземпляр «Лавки древностей», и она покорно прочитала книгу. Он стал приглашать ее с матерью пообедать, а потом репетировал с Эвелин роль малютки Нелл. Ее первую пробу Билли Битцер снял в 1925 году. Она потом призналась, что, ничего не понимая в актерской работе, была сбита с толку.

Гриффит тем временем отказался от постановки Диккенса, узнав, что какая-то английская студия уже экранизировала роман, но продолжал встречаться с Болдуинами. Он не порывал с ними связь и тогда, когда уезжал в Калифорнию.

Когда Эвелин исполнилось девятнадцать лет, ей была предложена маленькая роль в «Борьбе», ставшей последней картиной Гриффита. Три года спустя она вышла за него замуж.

Через три дня после свадьбы Гриффиты уехали на Побережье. Вскоре Гриффиту была вручена Академией киноискусства и науки премия «Оскар». В перечислении его заслуг упоминалось «новаторство, благодаря которому кинопромышленность добилась столь многих успехов». Говорилось и «о горячем желании отдать ему дань искреннего уважения и поклониться его гению».

Гриффит с женой провел несколько недель в киностудии. Он посетил одного из своих прежних ассистентов, У. Ван Дайка, которыйставил «Сан-Франциско». Гриффит «ради забавы» снял один из массовых эпизодов этого фильма. Разнесся слух, что Гриффита пригласили для возобновления «Далеко на Востоке», но из этого ничего не получилось.

Гриффит дал мне знать, что хочет повидаться. В Нью-Йорк он не решался приехать — его первая жена утверждала, что развод был незаконным, и угрожала ему судебным преследованием за двоеженство. Гриффит считал, что это было продиктовано денежными интересами.

Мама, Дороти и я поехали в Нью-Джерси знакомиться с новой женой Гриффита. Мы увидели хрупкую милую

девушку с ласковыми глазами и детской улыбкой. Ее мать была также очень мила.

Но самым большим сюрпризом было то, что Гриффит снова стал самим собой. Казалось, он совсем не изменился, разве что волосы немного поредели и немного потолстели.

Вечером мы снова услышали человека, который двадцать пять лет тому назад «гримел приказами» в студии «Байограф». Он взволнованно говорил о фильмах, которые собирался поставить.

— Мы счастливы,— шепнула мне на ухо Эвелин, когда я уходила.— Молитесь только, чтобы он поскорее вернулся в кино.

Но всем этим надеждам не суждено было сбыться.

Эвелин изучила стенографию и каждый день записывала материалы для фильмов, пьес и для автобиографии Гриффита, которую он собирался назвать «Д.-У. и волк». («Волком», как он пояснял, была бедность.) Гриффит пригласил секретаря, который работал посменно с Эвелин.

В это время Гриффит писал много стихов. Еще задолго до знакомства с Эвелин он начал работать над поэмой под названием «The Treadmill»¹, которую, по его словам, он решил закончить к своему восьмидесятилетию. Это должна была быть история человечества с первобытных времен.

Впоследствии Эвелин вспоминала: «Гриффит был самый сложный человек из всех, кого мне довелось встретить. Он любил искусство и музыку, обладал множеством чудесных качеств, но не видел многих радостных сторон жизни, особенно тех, которые не имели отношения к его искусству».

Гриффит любил людей. Никогда и ни к кому он не испытывал ненависти. Он мог сердиться или раздражаться, но это всегда длилось недолго. Он прямо или косвенно помогал сотням людей и никогда ни словом не обмолвился насчет людской неблагодарности.

Как-то его спросили, что он чувствует, оглядываясь назад и думая о блестательной карьере множества людей, которых, по существу, сам направил на путь успеха.

— Не будем об этом говорить,— рассмеялся Гриффит.— Меня сейчас гораздо больше интересует, придет ли водопроводчик, которого я вызвал.

¹ Это слово обозначает однообразный, механический труд.

Несколько месяцев спустя после нашей встречи с Гриффитом меня посетила мисс Айрис Берри, привлекательная молодая женщина, работавшая в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Она была хранителем небольшого отдела музея — Кинотеки.

— Мы только приступаем к этому делу, — сказала она. — Музей хочет получить копии фильмов, которые покажут развитие киноискусства с самых ранних его дней. Для Кинотеки будет построено новое здание с кинозалом и помещениями для будущей коллекции фильмов.

Я спросила, чем бы я могла быть полезной.

— Самым трудным является получение фильмов. В Голливуде этим делом никто не заинтересовался. Если бы Гриффит предоставил свои фильмы, другие, несомненно, последовали бы его примеру. Во всяком случае, без «Рождения нации» и «Нетерпимости» коллекция ничего не стоит. Нужны все гриффитовские картины. Вы могли бы с ним поговорить, похлопотать за нас? — спросила мисс Берри и добавила, что важно получить фильмы Гриффита как можно скорее. Многие ранние картины уже погибли. Пленка старого типа через несколько лет распадается. Кинотека сделает новые копии, прежде чем старые превратятся в прах.

Я написала Гриффиту, и он ответил, что у него есть копии большинства его фильмов. Некоторые лежат в подвалах в Кентукки, другие — в нью-йоркском складе. Расходы по их хранению очень велики, и он не может заплатить налоги, которыми штат Кентукки собирается его обложить.

Я подсказала, что Кинотека может стать идеальным местом хранения фильмов. Там позаботятся о сохранности негативов, и люди смогут смотреть картины и учиться по ним. Гриффит согласился пожертвовать Кинотеке не только фильмы, но и часть своего архива.

Этот материал включал больше восьмидесяти тысяч метров пленки его ранних картин, письма, деловые бумаги и сборник рецензий — отчет о творческом пути режиссера и продюсера, начиная с 1913 года и кончая 1924 годом.

«Нью-Йорк таймс» сообщала, что «этот дар — одно из самых ценных приобретений Кинотеки. Можно будет узнать много интересных подробностей о работе Гриффита в годы его самого большого творческого подъема».

Джон Эббот, директор Кинотеки и муж Айрис Берри, сказал, что потребуется несколько месяцев, чтобы

разобрать и каталогизировать весь материал (это потом и сделала Эйлин Боузер).

Вслед за даром Гриффита многие режиссеры и кинозвезды пожертвовали копии своих картин Кинотеке, обладающей теперь лучшей в мире коллекцией раннего киноискусства.

25

Я поехала в Англию играть «Старую деву». Спектакль был поставлен Гэтри Мак Клинтиком. Мы репетировали в Лондоне, а потом в течение двух месяцев гастролировали по провинции.

Затем Гэтри Мак Клинтик пригласил меня играть Офелию в «Гамлете», роль которого должен был исполнить знаменитый Джон Гилгуд. Джудит Андерсон играла королеву. Ни она, ни я никогда раньше не играли Шекспира, и мы волновались, что нам придется играть с самым крупным классическим актером Англии.

— Я просто боюсь рот открыть,— говорила мне Джудит Андерсон.

— И я не смогу выговорить даже такое словечко, как «нет»,— вторила я.

Гэтри Мак Клинтик подбодрил нас.

— А как вы думаете, что я должен чувствовать, работая с актером, который и играл и ставил «Гамлета» дважды?!

Мак Клинтик своеобразно решил образ Офелии. Вместо милой, трогательной юной девушки он видел Офелию несколько развязной. Он одел меня в ярко-желтый костюм. Красный чулок был повязан на руку, а другой обмотан вокруг шеи. Эта деталь возникла у Мак Клинтика, когда он, гуляя как-то вечером по Бродвею, увидел сумасшедшую женщину. Вместо перчаток на ее руки были натянуты чулки.

Дороти, которая была на премьере, казалось, что Джон Гилгуд с такой силой играл первую сцену, что не сможет в дальнейшем повысить напряжение, но она не осознавала невероятной эмоциональной силы этого актера. Он играл своим голосом, захватывающим почти три октавы, словно это был орган, и с таким чувством, что мы все, стоявшие в кулисах, были потрясены.

Джон Эмери, игравший Лаэрта, уехал, подписав контракт в Голливуде. Заменивший его актер на репетиции волновался и в сцене дуэли сделал неловкий выпад. Лицо

Гилгуда залилось кровью. Мы испугались, боясь что у него поврежден глаз. Когда опустился занавес, Джон, не думая о себе, предложил:

— Вечером до спектакля мы порепетируем сцену дуэли. Не волнуйтесь, царапинка к тому времени подживет.

С первой же репетиции мы обожали Джона. По тому, как он принимал указания режиссера, можно было подумать, что он никогда не слышал о «Гамлете», хотя дважды сам его ставил.

Когда я посетовала продюсеру Артуру Хопкинсу, что нам уже нужно кончать спектакли (у Джона Гилгуда был полугодовой контракт), а в зале еще полно зрителей, он ответил:

— Хороший Гамлет раньше сам устанет от своей роли, чем устанет публика.

Мне было девять лет, когда я впервые влюбилась в высокого юношу с вьющимися светло-рыжеватыми волосами и голубыми глазами. У него был приятный голос, и он пел в спектакле, где мы вместе играли. Я не помню его имени, и это понятно, потому что он не проявлял ко мне ни малейшего интереса. Потом я часто так же безрезуль-татно влюблялась.

Но замужество — это работа на все двадцать четыре часа в сутки, а я всегда была слишком занята, чтобы стать хорошей женой! Моеj матери не повезло в браке, и я боялась замужества.

— Мои дети — это мои фильмы,— сказала я как-то Элен Хейс. Она согласилась со мной.— Боль при родах ребенка нельзя сравнить с болью, в которой рождается актерский образ.

Я уже несколько лет встречалась с Джорджем Ната-ном. И он много раз делал мне предложение.

Однажды, когда он приехал на Побережье, мне захотелось, чтоб он встретился с Гриффитом. Джорджу он нравился, а Гриффит, как это ни странно, не хотел, чтоб я виделась с Джорджем.

Джордж мог быть совершенно очаровательным, и то, что раздражало многих мужчин, казалось, не трогало его. Например, он никогда не жаловался, если ему приходилось меня ждать.

— Мне нравится выезжать с девушкой, которая выглядит так, словно потратила три часа, чтобы одеться,— говорил он.

Я подумывала о замужестве, но меня пугали его собственнические настроения. Однажды, когда мы обедали в ресторане, к нам подошел какой-то джентльмен:

— Могу я получить разрешение поговорить с мисс Гиш?

— Конечно, нет,— ответил Джордж ледяным тоном.

Больше всего меня тревожило его отношение к маме и Дороти. Казалось, его возмущала моя любовь к ним.

Джордж был уверен, что сумеет меня убедить, и сказал Бруксу Аткинсону, что мы вскоре поженимся.

Когда я окончательно отвергла Джорджа, его самолюбие было уязвлено. Он звонил Дороти и напугал ее, грозя покончить самоубийством или причинить мне крупные не приятности.

— Я вас погублю,— клялся он мне.— Дьюэллу это не удалось, но я сумею это сделать, потому что владею первом.

Мне удалось убедить его, что я была бы ужасной женой... К счастью, он потом женился на Джули Хейдон.

И все-таки, уже безнадежно больной, он не разрешил мне его навещать.

Я всегда буду благодарна Джорджу за то, что он делился со мной своими познаниями в драматургии, и за то, что при его содействии я узнала интересных писателей и художников 20-х и 30-х годов. Он дал мне редкую возможность слушать интереснейших людей нашего времени. И я всегда буду рада, что не вышла за него замуж и не испортила ему жизнь.

На двух первых изданиях книг Джорджа были надписи:

«Моей дорогой Лилиан Гиш, которая за семь лет нашей любви остается единственным человеком, в котором я, сведущий в этой области, не нахожу решительно ничего, что я мог бы покритиковать.

С настоящей и вечной преданностью

Джордж Натан»

Два года спустя он написал:

«Моей дорогой Лилиан. Лилиан, чувствовавшей мою глубокую, глубокую любовь и спокойно выносившей неловкие и раздражающие ее проявления.

Лилиан, единственной девушке, с которой я хотел бы прожить все дни моей жизни.

Джордж»

В 1939 году Гриффит сообщил нам хорошие новости: его пригласили на работу в студию Хэла Роуча для постановки фильма «Миллион лет до нашей эры». На главные роли он выбрал малоизвестных актеров — Виктора Мэчура и Кэрол Лэндис.

Но Гриффит не мог работать в упряжке. Когда между ним и Хэлом Роучем возникли какие-то разногласия, Гриффит попросту выгнал Роуча со съемочной площадки. Тем и закончилась его попытка вернуться в Голливуд.

«Я провел полгода в студии Хэла Роуча с большой пользой, изучая новую технику,— писал мне Гриффит.— Интересно, что лучшие режиссеры, такие, как Фрэнк Капра и Льюис Майлстон, возвращаются к старой технике немого кино, используя диалог лишь для усиления действия. Они отходят от «разговорного» кино, и, по моему скромному мнению, это хорошо. Если вы видели «Унесенные ветром», то должны были заметить, что в этом фильме использована техника нашего времени, усиленная диалогом и цветом».

В том же письме он упоминал, что недавно прошел врачебное обследование, подтвердившее отличное состояние его здоровья, «превосходное даже для тридцатипятилетнего мужчины». (Ему в то время уже исполнилось шестьдесят четыре.) «Врачи пришли к выводу, что я могу прожить до ста лет. Я не так уж заинтересован в этом, но чувствую, как много мне еще нужно сделать. И я был рад узнать, что мне обещаны еще многие годы жизни, в течение которых я мог бы работать».

...Мы с Дороти посмотрели нью-йоркскую постановку пьесы «Жизнь с отцом» с Хоуардом Линдсеем и Дороти Стикли в главных ролях. И очень заинтересовались.

Сестра познакомила меня с мистером Линдсеем.

— Я бы хотела пригласить первый состав труппы поехать в турне со мной,— сказала я ему,— а со вторым составом поехала бы Дороти. Кроме того, я хотела бы купить право экranизации для Мэри Пикфорд.

Я еще не советовалась с Мэри, но была уверена, что она захочет играть в этом фильме. Мистер Линдсей и его соавтор по пьесе Рассел Крауз рассмеялись. Спектакль шел всего несколько дней, и они не были уверены, будет ли он иметь успех.

Через месяц они мне позвонили:

— Ваше предложение было серьезным?

— Разумеется,— ответила я.

Мы пришли к соглашению, но Хоуард и Рассел сказали:

— Не подписывайте долгосрочных контрактов, у нас вскоре будет пьеса для вас обеих. Автор еще не совсем закончил ее.

— А о чем она?

— Комедия об убийстве и умопомешательстве.

— Убийство и умопомешательство?! — воскликнула Дороти.— В комедии?!

Полагая, что это предложение несерьезно, мы подписали контракты с другими продюсерами. Я на полтора года, Дороти — на два. Линдсей и Крауз не могли так долго ждать, и их пьеса «Мышьяк и старые кружева» пошла на Бродвее с Джин Адер и Джозефин Хэлл.

Когда в 1940 году в Чикаго состоялась премьера «Жизни с отцом», я думала, что мы будем ее играть несколько месяцев, а потом отправимся на запад. Вопреки ожиданиям, мы играли в Чикаго год и четыре месяца, и люди приезжали из других городов посмотреть нас в этом спектакле.

Я с удовольствием играла эту милую комедию о жизни дружной семьи, но роль была трудная. У меня были крохотные перерывы между сценами, и я еле-еле успевала семь раз сменить костюмы, бегая вверх и вниз по лестницам декорации.

После десятилетнего перерыва я вернулась в кино сниматься в картине «Командосы наносят удар на рассвете», рассказывающей о драме Норвегии, оккупированной нацистами. Меня измучила необходимость играть в театре одну и ту же роль в продолжение полутора лет. В течение примерно девяти месяцев актер еще может находить для своей роли новые детали, питающие фантазию. Но потом становится все труднее и труднее сохранять образ во всей его свежести.

Работа в кино в новую эпоху стала гораздо менее увлекательной, чем двадцать лет тому назад. Раньше я отвечала за картину, меня интересовали все аспекты кинопроизводства. Сейчас играть в кино — значит, делать то, что вам сказано, и получать свое жалованье.

Жан Ренуар, уехавший из оккупированной Франции, предложил мне сниматься в его первом голливудском фильме. Я охотно согласилась. Он принес мне сценарий и

сказал, что ему предложено не менять ни одного движения, ни одного слова, ни одной запятой. «Мы с вами — люди творческие,— говорил Ренуар,— и нам будет трудно так работать, если мы не сможем делать того, что нам хочется. Согласны ли вы еще сниматься?» Я решительно ответила: «Нет!» Увидев его фильм «Болото», я была рада, что отказалась. Нельзя было представить, что этот сюжет был разработан Ренуаром.

Мне хотелось, чтобы биография Дэвида Уарка Гриффита была рассказана на пленке. Я надеялась заинтересовать кого-нибудь из продюсеров созданием серии фильмов о Великих Американцах, которая начиналась бы биографией отца кино. Потом следовали бы фильмы о Томасе Эдисоне — отце света, о Генри Форде — отце автомобиля. Джесси Ласки из «Юнайтед артистс» пришел в восторг от моей идеи. Он и Мэри Пикфорд собирались делать биографические фильмы и искали первый сценарий. В Америке было уже сделано несколько биографических фильмов, но ни одного — о живом человеке. Ласки был готов пойти на риск, но Мэри по каким-то причинам воспротивилась.

Я слишком давно знала Мэри, чтобы подвергать риску нашу дружбу, и отказалась от ее помощи. Я обратилась к другим продюсерам, среди которых были хозяева R.K.O., не сказав Гриффиту о поведении Мэри.

Гриффит в это время был захвачен новым проектом. Он хотел взять у банкира Джиианнини аванс в полмиллиона долларов и верил, что, несмотря на все увеличивающуюся стоимость производства, можно сделать за эту сумму большую картину. Он вспоминал, что его «Авраам Линкольн» стоил значительно меньше, а в нем были очень зрелищные эпизоды.

«Прежде чем начать снимать, я тщательно готовился к съемке, и поэтому снял всю картину за двадцать семь дней...— писал он мне.— Я абсолютно уверен, что у меня еще никогда не было большей возможности, чем сейчас, составить себе состояние. Единственно, в чем я нуждаюсь,— это в финансовой поддержке... И если некая Лилиан Гиш окажется достаточно ловкой, чтобы уговорить Джиианнини вложить полмиллиона, тогда вышеизложенная Лилиан Гиш с Д.-У. Гриффитом смогут сорвать большой куш... Студиям сейчас очень нужны деньги, и если Лилиан Гиш и Д.-У. Гриффит придут к ним с полумиллио-

ном долларов в кармане, можете быть уверены, что на дверях студии будут вывешены плакаты со словами: «Добро пожаловать!»

Я решила добиться во что бы то ни стало создания кинобиографии Гриффита. Я была убеждена, что она будет иметь успех.

Но мне нужно было внимательней отнести к предупреждениям людей, которые лучше знали Голливуд. Гедда Хоппер писала в газете: «Лилиан продолжает бороться за создание биографии Д.-У. Гриффита на экране. Это ей не удастся. Если наши продюсеры и захотят кого-нибудь прославить, то только самих себя. Они попросту забыли о человеке, положившем начало их богатству, о Д.-У. Гриффите».

Но я все-таки вела переговоры со многими студиями. Все выказывали горячий интерес, а потом по той или по другой причине меняли решение. Это был заговор равнодушия, который поверг Гриффита в глубочайшее разочарование.

Но он никогда не показывал своих чувств и провал наших планов превращал в шутку.

— Я всегда думал, что у нее есть мозги в голове, — говорил он обо мне, — но, как видно, я ошибался. Ей показалось, что она сможет продать историю о старике, и не хватило ума понять, что этот старик уже никому не интересен. — И он начинал смеяться.

В годы второй мировой войны Гриффит и Эвелин жили в Голливуде. Я никогда не видела его столь погруженным в домашнюю жизнь. Счастье, которое принесла ему Эвелин, компенсировало отсутствие любимой работы.

Часто по воскресеньям Гриффит выезжал в небольшое ранчо в Сан-Фернандо. С ним ездила Эвелин и друзья, среди которых были писатель Херб Стерн, сценарист Дэдли Николс и старые товарищи и сотрудники — У.-С. Ван Дайк, Маршалл Нейлан, Дэл Гендерсон и я.

Мы проводили дни на воздухе, устраивали пикники. Иногда читали Шекспира или Диккенса. Херб вспоминает также вечер, когда мы читали «Сирано де Бержера-ка». Гриффит играл главную роль, я читала за Роксану. Как-то по дороге домой Гриффит показал нам места, где снимал военные эпизоды «Рождения нации».

Гриффит достиг возраста, когда человека начинает тянуть к земле. Он с гордостью осматривал свое ранчо,

интересовался фруктовыми деревьями. Он хотел там построить дом, но ранчо было далеко от города, а дороги еще не были так хороши, как теперь.

Иногда Гриффит просматривал свои старые фильмы — «Совесть-мститель», «Юдифь из Бетулии», «Родина, милая родина» и «Белая роза». Если ему не нравился какой-то эпизод, он говорил: «Как бы мне хотелось его переснять».

Он сохранил интерес к людям. Порой он мог в продолжение целого вечера идти вслед за каким-нибудь человеком, изучая его походку, жесты, манеры. Его живо интересовал окружающий мир, и у него всегда было свое мнение по поводу того, что в этом мире происходит.

Однажды вечером Гриффит позвонил мне в волнении.

— Сейчас же приезжайте ко мне, — воскликнул он. — Только что я видел великий фильм. Мы посмотрим его еще раз.

Это было «Чудо Моргана Крика».

— Картина возрождает мою веру в звуковое кино, — сказал Гриффит. — Кто он, этот Престон Старджес?

Вскоре режиссер фильма Престон Старджес, Дадли Николс и Гриффит пришли ко мне. Мы разговаривали далеко за полночь. Это было началом теплой дружбы, возникшей между Старджесом и Гриффитом.

Как-то ко мне обратилась Грета Гарбо:

— Мне всегда хотелось познакомиться с Д.-У. Гриффитом. Он единственный человек в Калифорнии, которого я никогда не встречала.

— Чудесно, — ответила я. — Ему это будет очень приятно.

Я позвонила Гриффиту и пригласила на обед. Приглашение его обрадовало.

— Как я должен быть одет? — спросил он.

— Наденьте все свои ордена и банты и постарайтесь выглядеть как можно красивее.

Он явился в полном параде. Оказалось, Грете хотелось увидеть Гриффита потому, что ей сказали, что он похож на Морица Штиллера, режиссера, который ее открыл и привез в нашу страну. Самолюбие Гриффита было глубоко уязвлено. Он думал, что ей хотелось познакомиться с ним ради него самого...

Летом 1945 года Гриффиту было присуждено почетное звание доктора литературы за большой вклад в развитие киноискусства. Он писал мне, что не может поехать в Луисвилльский университет для получения диплома,

потому что работает над сценарием для Джорджа Кьюкора на студии «Метро-Голдвайн-Майер». Это был сценарий «Вечерние весельчаки» о бродячей актерской труппе. Но этот проект, как и все другие, провалился. Кьюкор уважал Гриффита и хотел, чтобы руководители студии взяли его на жалованье как консультанта по творческим вопросам. Но кинопромышленники уже пригласили на эту работу Макса Рейнгардта и платили ему пятьдесят тысяч долларов в год, хотя Рейнгардт, много сделавший для театра, очень мало дал искусству кино. Административные оторвались иметь дело с Гриффитом.

Я дала согласие сниматься в фильме «Поединок на солнце». Гриффит не одобрил моего решения.

— Вам не нужно сниматься. Продюсеры вас нарочно будут плохо снимать, чтобы повысить цену своим любовницам.

Его слова оказались пророческими. На съемке я услышала, как оператор сказал одной из актрис:

— Не приближайтесь к свету, поставленному для мисс Гиш, не то будете выглядеть лет на сорок старше.

Я рассказала об этом случае Гриффиту, и он постарался меня утешить:

— Каждая актриса может в любом возрасте выглядеть прекрасно, если она хорошо играет. Ставлю на вас, как бы плохо вас ни снимали.

Зимой 1947 года я снова готовилась играть с Джоном Гилгудом в «Преступлении и наказании». Я сказала ему, что уже слишком стара для Сони, и он ответил:

— Если вы слишком стары для Сони, я слишком стар для Раскольникова.

Но мне больше хотелось сыграть Катерину, Джон согласился. Соню играла Долли Хаас.

Критика отнеслась ко мне очень благожелательно. Я получила большое удовольствие не только от работы с Джоном, но и потому, что мы играли русскую пьесу.

Как-то в свободный день я пошла посмотреть пьесу Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание». По окончании спектакля мы поздравили Джессику Тэнди, игравшую главную роль.

— Это я должна вас благодарить — сказала она.

Я пробормотала в ответ что-то невнятное.

Потом Кронин, муж Джессики, объяснил мне, в чем дело.

— Джессика говорит это не из любезности. Помните, несколько лет тому назад мы привезли вам пьесу неизвестного автора, которую он написал для вас. Но вы отказались, потому что у вас была больна мать. Вместо вас ее сыграла Джессика. Автор, увидев пьесу на сцене, решил переделать ее и развить. «Трамвай» — та же самая пьеса «Портрет Мадонны» и тот же самый образ.

До меня дошли слухи, что Гриффит разошелся с Эвелин. В последнее время у него испортился характер, он оскорблял друзей, тяготился домом, говорил, что его безмерно тяготят узы брака. Эвелин в конце концов не выдержала и подала прошение о разводе. Гриффит поддержал ее просьбу, заметив, что всегда был «холостяком в душе». В ноябре 1947 года развод был оформлен.

Идея женственности воплощалась для Гриффита в образе жены-ребенка, хрупкой, нежной, уступчивой и любящей. Он мечтал об уютном коттедже, ситцевых занавесях, весенних цветах и даже о застольной молитве перед трапезой. Он идеализировал женственность на экране, но, когда ему приходилось жить с женщиной, никак не мог к ней приспособиться.

27

Гриффит поселился в гостинице и обрек себя на полное одиночество. По ночам бродил неузнанный по улицам Лос-Анджелеса, не отвечал на телефонные звонки, его почтовый ящик был забит нераспечатанными письмами. Однажды Эзра Гудмен, репортер нью-йоркской газеты, ухитрился получить у него интервью. В его комнате на чемодане валялись шляпа с небрежно смятыми полями и палка. В кухне пылились коробки с копией «Сироток бури».

Гриффит говорил в этом интервью:

«Мне уже семьдесят три года, я могу сказать о кино все, что хочу».

Он сказал, что теперь в кино забыли о движении, все стало неподвижным и неинтересным. А движущаяся картина прекрасна. Сейчас слишком много отдано голосу.

«Я люблю хорошо сделанные звуковые картины... — сказал Гриффит, — но мы променяли красоту на напыщенно звучащие голоса...».

Я находилась в Бостоне, где должна была состояться премьера пьесы сэра Джеймса Барри «Легенда Леоноры»,

когда вдруг в моем номере зазвонил телефон. Поверенный Гриффита Ллойд Райт сказал:

— Он умер, Лилиан. Умер сегодня утром от удара.

Накануне у Гриффита был инсульт. Ему удалось доковылять до вестибюля гостиницы. Вызвали врача, и больного отправили в больницу. Его привезли уже в коматозном состоянии. Он так и не пришел в сознание. На следующее утро, 23 июля 1948 года, Гриффит скончался.

Связывавшие нас контракты не позволили ни Дороти, ни мне поехать на похороны. Мэй Марш писала мне, что она и режиссер Джон Форд пошли поклониться праху Гриффита. Им сказали, что кроме них только четверо людей пришли в морт. Одним из них был режиссер Сесиль де Милль.

Но уже 28 июля, когда репортеры и фотографы явились к зданию масонской ложи (Гриффит был масоном), чтобы дать отчет о похоронах, там присутствовали все голливудские знаменитости. Вокруг здания толпились мальчики и девочки, собирали автографов, и фотографы-любители. Грустную церемонию превратили в премьеру.

Мимо гроба, стоявшего в холле, шли с торжественными лицами продюсеры, актеры и актрисы.

Херб Стерн писал мне:

«Мне была оказана честь нести покрывало над гробом, но я не хотел идти с теми, кто мешал Гриффиту работать».

Когда эти люди проследовали к почетным местам у гроба, один из самых известных в Голливуде актеров шепнул Хербу:

— Посмотрите, как они бледны, эти старики. Они могли помочь Гриффиту. И только теперь поняли, как были эгоистичны.

В надгробной речи президент Академии киноискусства Дональд Крисп подвел итог «трагедии последних лет его жизни».

— Я не могу не думать, что в кино всегда должно было оставаться место для его таланта,— сказал Крисп.— Трудно поверить, что кинопромышленность не смогла использовать его великий дар.

Вице-президент Чарлз Брэккетт добавил:

— Судьба подарила Дэвиду Уарку Гриффиту успех, какого до него еще не знал кинематограф. Но она же дала ему познать и такие муки, какие может породить только успех, когда он отходит в прошлое. У Гриффита

не было выхода. День за днем он бешено стучался в запертые для него двери. К несчастью, когда человек умер, его творческий путь закончен. Лавры свежи лишь на челе триумфатора. И вот он лежит здесь, забытый и Великий Дэвид Уарк Гриффит.

После похоронной церемонии тело Гриффита было доставлено самолетом в Ла-Гранж и похоронено в фамильном склепе Гриффитов, поблизости от церкви, куда он мальчиком ходил в воскресную школу. Два года спустя прах перенесли в новую могилу, окруженную старой оградой с гриффитовской фермы. Гильдия режиссеров кино поставила памятник.

Альберт С. Роджелл, вице-президент Гильдии кино-режиссеров, произнес речь:

«Дорогие друзья, мы собрались здесь сегодня, чтобы отдать дань великому художнику, режиссеру Дэвиду Уарку Гриффиту. С полным правом его называют Отцом киноискусства. Кое-кто из его благословенных детей стоит сейчас рядом со мной...»

Я оглянулась на собравшихся здесь молодых кинематографистов. Как бы я хотела, чтобы они ощутили красоту и веру, которые им завещал Дэвид Уарк Гриффит.

Я бросила на его могилу розу, пытаясь выразить все, что было в моем печальном и благодарном сердце.

В тот день, когда он умер, я обратилась к нему с письмом, которое он уже не мог прочитать:

«Дорогой Дэвид,

Вы уходили с тяжелым сердцем. Я знаю, как глубоко вы верили в человеческую доброту. Вы учили нас, как детей, говоря, что мы делаем первые, робкие шаги в новом чудесном средстве общения, ставшем общим для всех языком. Когда этот общий язык обретет полную силу, наступит Золотой век. И вы писали на пленке заветы, которые могли бы излечить все болезни мира. Странно, что вы, который так горячо любил написанное и сказанное слово, создали новое искусство, которое говорило так ясно без единого слова на бумаге. Я вспоминаю ваш любимый фильм «Нетерпимость» и не могу понять, как могли четыре сложных сюжета удержаться во всех деталях и с такой ясностью в голове одного человека, без помощи хотя бы единой заметки. Создавая маленькие поэмы — «Любовь в счастливой долине», «Верное сердце Сузи», «Сломанные побеги», «Великая любовь», «Величайшая вещь в жизни», «Сердца мира», «Далеко на Востоке», «Сиротки бури», «Разве жизнь не чудесна?», вы указы-

вали путь тем, кто захочет бороться за то, чтобы их мечты осуществились. Век, подаривший миру Эдисона и Гриффита, не может быть совсем плохим. Если бы люди соединили силы, на нашей земле воцарился бы мир. А теперь мой прощальный привет и любовь, дорогой Дэвид. Тебя очень любили.

Лилиан Гиш»

В августовском номере 1948 года «Скрин райтер» друзья Гриффита почтили его память. Среди них был и Лайонел Барримор. «Грифит умер,— писал он,— и теперь его горько оплакивают и от боли скрежещут зубами. Но это несколько запоздало».

Блистательный режиссер Фрэнк Капра писал: «После Гриффита не было таких больших успехов в искусстве кинорежиссуры... Он был Шекспиром «бедняков».

Когда Сесиль де Милль в 1956 году получал Майлстоуновскую премию для продюсеров, он сказал: «Люди льстили мне, говоря, что Гриффит и я были соперниками. У Гриффита не было соперников. Для всех нас он был учителем».

Но меня больше всего тронул панегирик Джеймса Эджи, написанный им вскоре после смерти Гриффита:

«Он достиг того, чего никогда еще не достигал ни один человек. Смотреть его работы — это присутствовать при зарождении мелодии, при первом сознательном использовании рычага или колеса, при появлении первого связного слова, при рождении нового искусства. И все это результат работы одного человека...

Неоспоримым знаком его величия была способность создавать вечные образы. Через все его творчество проходят образы, которые невозможно забыть...

И в лучших работах Гриффита достаточно плохого или просто старомодного. Но даже самая слабая его работа никогда не была просто плохой... В ней присутствует... единственная в своем роде чистота и энергия, жизненность только что родившегося создания, впервые проявляющего свою беспримерную силу. В каждом его фильме действуют ошеломляющая наивность и величие духа, моральная и поэтическая искренность, великолепные интуиция, прямота, здравый смысл, смелость и мастерство. У него было огромное сердце, и как бы ни была разорительна порой его неумеренность, она была неотделима от его великих достоинств и рядом с ними казалась ничтожной...

Голливуд и его искусство после Гриффита пошло вниз, а не вверх. А он не мог быть податливым, даже если бы попытался.

Нет ни одного человека, работающего в кино или любящего кино, который не был бы в большом долгу перед Гриффитом».

28

К осени 1948 года у Гленна Хьюза была готова пьеса «Миссис Карлайл», репетиции которой должны были начаться в Сиэттле. Мне не хотелось ехать так далеко, но автор написал пьесу для меня и я согласилась. Недели через три позвонила Дороти. «Мама заболела», — сообщила она.

— Мне нужно лететь домой?

— Нет, — ответила Дороти, — врачи надеются, что все обойдется благополучно.

Но 16 сентября мама скоропостижно скончалась. Я немедленно вылетела домой.

Мне нелегко было оставить Дороти в эти дни, полные такого горя, но Хьюз просил меня вернуться — он не мог найти мне замену.

Вскоре состоялась премьера...

...Мне предложили работать на телевидении. Одаренный молодой человек, Фред Ко, руководивший «Филко плэйхаусом», прислал сценарий «Покойный Кристофер Бин». Вскоре я уже пробовала себя в новом искусстве, которое напоминало мне раннее кино, и убедила Дороти выступить по телевидению в пьесе, в которой она раньше играла, — «История Мэри Сэррат».

...Я всегда буду благодарна Фреду Ко за то, что он помог мне осуществить мечту о создании биографии Д.-У. Гриффита. Фред сделал на телевидении передачу, в которой драматический рассказ о жизни Гриффита соединил с отрывками из его фильмов. Я помогала в создании сценария. Программа называлась «Седая слава» (название было придумано мною). В роли Гриффита выступил Джон Ньюленд.

Одной из самых интересных программ, сделанных Фредом, было «Путешествие в Баунтифул» Хортона Фута. Эта пьеса о женщине, ищущей утерянный смысл жизни.

«Путешествие в Баунтифул» было первым телевизионным фильмом, который Музей современного искусства

затребовал для своей Кинотеки. Программа пользовалась таким успехом, что была перенесена на сцену.

В день премьеры «Путешествия в Баунтифул» я получила дорогую для меня телеграмму от Роберта Шервуда. **Боб** был единственным кинокритиком, которого Гриффит принимал всерьез. Я поблагодарила за телеграмму и в ответ получила письмо:

«Моя дорогая Лилиан, для меня было ударом, когда я прочел в Вашем письме такие слова: «Спасибо за то, что Вы вспомнили меня в день премьеры...»

Вспомнил вас?! Боже мой, Лилиан, неужели Вы думаете, что я мог Вас когда-нибудь забыть? Вы были самой необыкновенной из всех звезд, когда я был еще кинорепортером за двадцать пять долларов в неделю. С тех пор Вы показали себя не только вдохновенной актрисой, но и одним из самых хороших и благородных людей, каких я когда-либо знал.

С любовью *Боб Шервуд*»

Последней телевизионной постановкой, в которой я работала с Фредом Ко, была инсценировка романа Уильяма Фолкнера «Шум и ярость». Позднее я играла и в его постановке в театре драмы «Дороги домой», написанной по роману Джеймса Эджи «Смерть в семье», получившему в 1960—1961 годах Пулитцеровскую премию.

Фред Ко, открывший много одаренных режиссеров, писателей и актеров в эпоху первых дней телевидения, заслуживает титула «Отца телевидения».

...Вслед затем я снималась в «Паутине», поставленной Винсенте Миннелли, а потом, вместе с Дороти, играла в «Меловом саду» — пьесе Эннид Бэгнолд. Дороти выбрала роль бабушки, а я играла гувернантку. Впервые со времен нашего детства мы опять вместе были на сцене.

Мне довелось играть в произведениях многих крупнейших драматургов — европейских и американских, классиков и современных. Может быть, я немного сноб в отношении драматургии. Но самым любимым моим драматургом, конечно, остается Шекспир. Когда на театральном фестивале в Стратфорде были поставлены «Ромео и Джульетта», я была счастлива сыграть Кормилицу.

Закончив в Калифорнии работу над фильмом для «Парамаунта» «Предостерегающий выстрел», я получила предложение талантливого английского режиссера Петера Гленвилла. В 1950 году я играла в комедии Джона Патрика «Странная миссис Сэвидж», которуюставил Пи-

тер. Теперь он собирался экранизировать роман Грэма Грина «Комедианты» и приглашал меня сыграть роль миссис Смит. Я приняла предложение.

В «Комедиантах» показаны условия жизни при диктатуре «Папаши» Дювалье, и, естественно, мы не могли снимать на Гаити. Натуру сняли в Дагомее. В фильме снимались Элизабет Тейлор, Ричард Бартон, Алек Гиннес, Пол Форд и Питер Устинов.

С тех пор как Дороти и мне предлагали сыграть на Бродвее в пьесе «Мышьяк и старые кружева», прошло много лет. В Рапалло я услышала от телевизионного продюсера Терезы Льюис, что Элен Хейс собирается играть в телевизионной постановке этой пьесы у режиссера Хью-белла Робинсона и что она предложила мою кандидатуру на роль второй сестры. Разумеется, я с удовольствием приняла предложение.

В феврале 1968 года я играла в трогательной автобиографической пьесе Роберта Андерсона «Я никогда не пел для своего отца». Пришлось играть и утренние и вечерние спектакли и одновременно работать над пьесой «Мышьяк и старые кружева». Нам был предоставлен всего месяц на репетиции и записи телевизионной постановки. Последняя неделя работы над телевизионной постановкой всегда лихорадочна. Когда начали записывать «Мышьяк и старые кружева», мне приходилось подниматься в пять утра, чтобы к семи уже сидеть в кресле гримера.

И все-таки участие в постановке было большим удовольствием.

Вскоре после того как пьеса «Я никогда не пел для своего отца» была уже снята с репертуара, я получила вызов из Рапалло, где последнее время жила Дороти. Три часа спустя я летела туда на трансатлантическом самолете. Через несколько дней Дороти умерла от пневмонии.

Мы были гораздо ближе друг другу, чем обычно бывают сестры. Каждая из нас всегда была озабочена благополучием другой.

Даже когда работа нас разлучила, между нами сохранилось понимание, непознаваемое разумом. И я вспоминаю слова из пьесы «Я никогда не пел для своего отца»: «Смерть прекращает жизнь, но не отношения, не связь между людьми».

За последние несколько лет мне были присуждены почетные звания Роллинс колледжем и Маунт Холиок колледжем. Каждый раз, получая дипломы, я вспоминала о раннем детстве, когда я чувствовала себя низшим существом среди моих кузенов. Они учились в колледжах, и мне казалось, что их познания больше моих. Теперь я понимаю, что, хотя мне и не пришлось получить диплом, я никогда не переставала учиться.

Я где-то прочитала, что для того чтобы что-то сделать, человек должен что-то собой представлять. В этом, на мой взгляд, и заложен секрет человеческого счастья.

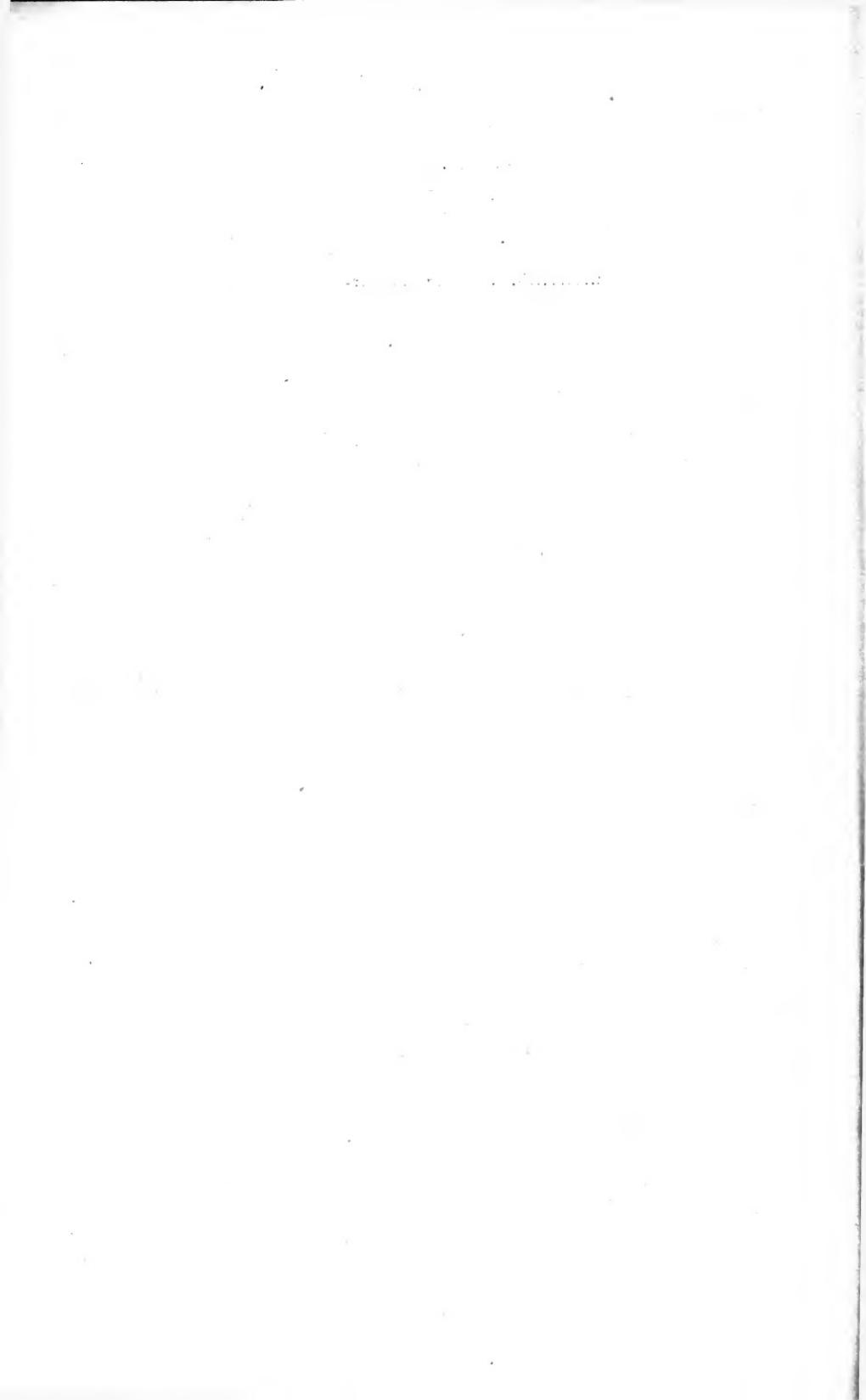
Мне кажется, что счастье заключается в равновесии, что человек должен в равной степени жить и умом, и телом, и духом.

И я всегда помню любимое изречение Гриффита: «То, что ты получаешь,— это средства к жизни. А то, что ты отдаешь,— это сама жизнь».

Лилиан Гиш

КИНО,
ГРИФФИТ
И Я

ИЛЛЮСТРАЦИИ





Лилиан и Дороти Гиш



Дороти Гиш,
Дэвид Уарк Гриффит
и Лилиан Гиш

«Юдифь из Бетулии».
Лилиан Гиш
и Бланш Суит

«Юдифь из Бетулии».
Генри Уолтхолл
и Бланш Суит





«Рождение нации»



«Нетерпимость»





«Нетерпимость»

Дэвид Гриффит,
Билли Битцер,
Дороти Гиш на съемках
фильма «Нетерпимость»



«Сердца мира».
Роберт Харрон
и Лилиан Гиш

«Сердца мира».
Роберт Харрон



«Сердца мира»
Лилиан Гиш



«Сломанные побеги».
Лилиан Гиш

«Верное сердце Сузи».
Клерина Сеймур и Роберт Харрон

«Верное сердце Сузи».
Лилиан Гиш и Роберт Харрон



Томас Инс,
Чарльз Чаплин,
Мак Сеннет,
Дэвид Гриффит
в студии Мака
Сеннета

Создание компании
«Юнайтед артистс».
Чарльз Чаплин
подписывает
соглашение.
Дэвид Гриффит
и Мэри Пикфорд
(слева)
и Дуглас Фербенкс
(справа)

На студии
«Юнайтед артистс».
Дуглас Фербенкс,
Мэри Пикфорд,
Чарльз Чаплин,
Дэвид Гриффит

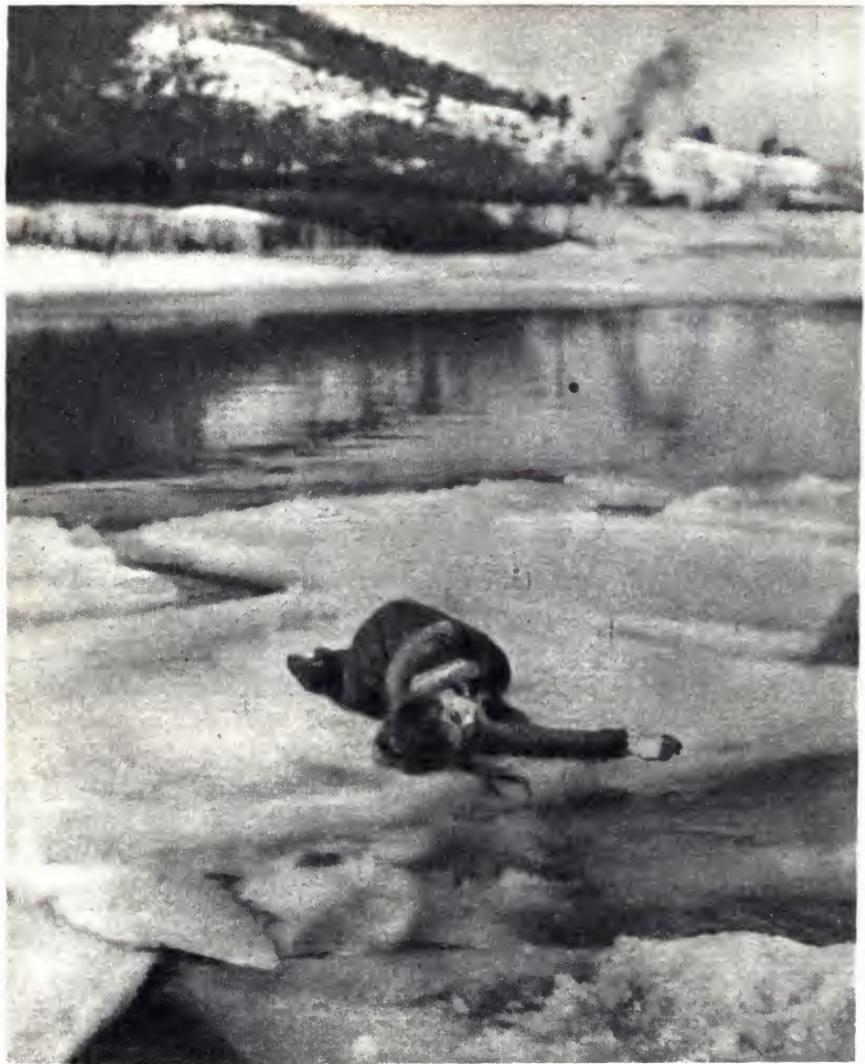




На съемках фильма
«Далеко на Востоке».
Билли Битцер
и Дэвид Гриффит

«Далеко на Востоке»
На репетициях фильма
«Далеко на Востоке».
Дэвид Гриффит
и Лилиан Гиш





«Далеко на Востоке»



«Сиротки бури».
Лилиан и Дороти Гиш





«Сиротки бури»

Дэвид Уарк Гриффит





«Разве жизнь
не чудесна?»
Нейл Гамильтон
и Кэрол Демпстер

Дэвид Уарк Гриффит

Лилиан Гиш,
Ричард Бартельмес
и Дороти Гиш

«Абраам Линкольн»





Дэвид Уарк Гриффит

Гриффит любит
животных...

«Белая сестра».

Лилиан Гиш

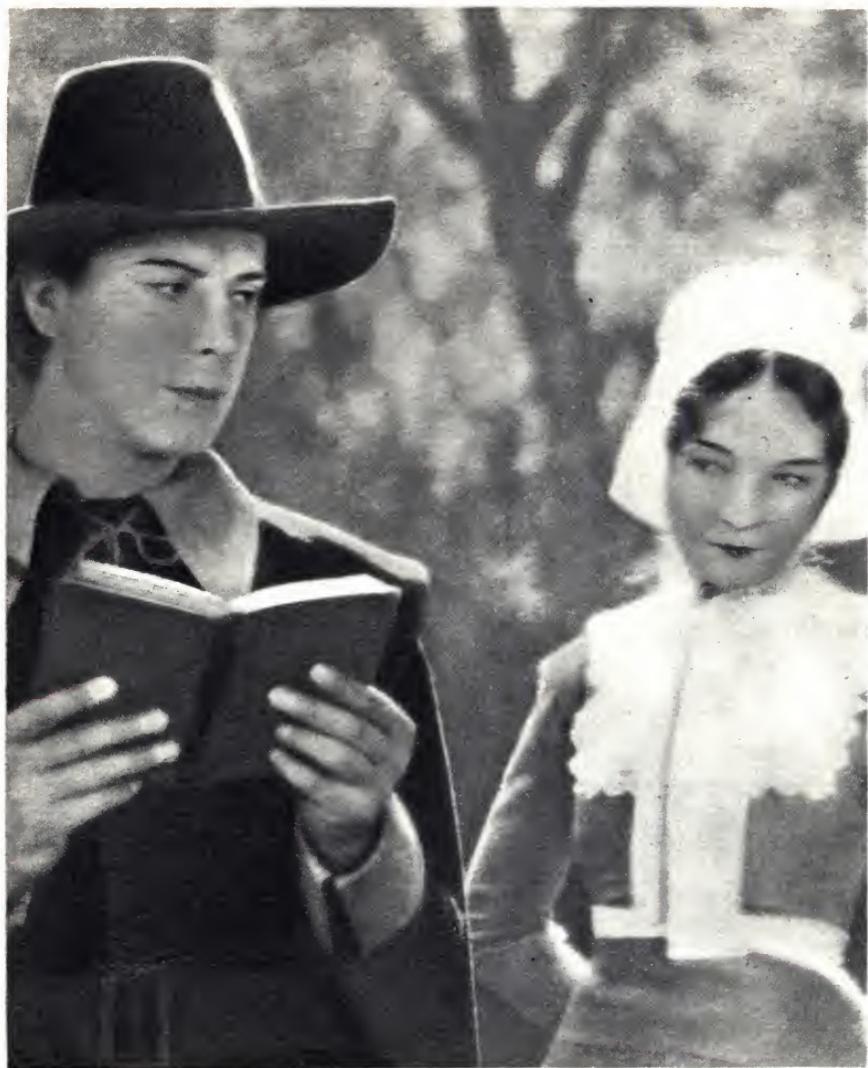


Лилиан Гиш в годы ее
работы в студии
«Метро-Голдвин-Майер»

«Богема»,
Джон Гилберт
и Лилиан Гиш

На съемках «Богемы».
Генрик Сартов,
Кинг Видор,
Ирвинг Тальберг
и Лилиан Гиш





«Алая буква».
Ларс Хансон
и Лилиан Гиш

«Алая буква»





«Ветер». Лилиан Гиш

«Дядя Ваня».
Джоана Рус,
Эдуардо Чианелли,
Лилиан Гиш,
Огуд Перкинс

«Романтическая ночь»
Конрад Нагель,
Лилиан Гиш
и Род ла Рок

Лилиан Гиш
и Макс Рейнгардт
в Зальцбурге





«Гамлет». Лилиан Гиш
и Джон Гилгуд

«Жизнь с отцом».
Лилиан Гиш
и Перси Уэрэм

Лилиан Гиш,
Эвелин Гриффит
и Дэвид Гриффит
на Западном
побережье







«Поединок на солнце».
Лилиан Гиш
и Лайонель Барримор

«Комедианты».
Лилиан Гиш
и Пол Форд

Гиш Лилиан.
Г 51 Кино, Гриффит и я. Пер. с англ. З. Гинзбург.

М., «Искусство», 1974.

183 с.; 16 л. ил. (Мемуары кинематографистов).

Киноактриса Лилиан Гиш живо и увлекательно рассказывает о становлении и развитии американского кино, о жизни и творчестве известного режиссера Дэвида Уарка Гриффита, о его роли и значении в истории мирового киноискусства.

**Г 80106-177
025(01)-74 100-74**

778И

Лилиан Гиш

**КИНО,
ГРИФФИТ
И Я**

Редактор Л. А. Ильина. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Г. П. Даевдок. Корректор И. В. Разинкина. Сдано в набор 21/І 1974 г. Подписано в печать 23/VII 1974 г. Формат бумаги 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 1 и тиффручная для илл. Усл. печ. л. 11,34. Уч.-изд. л. 12,096. Изд. № 15994. Тираж 30 000 экз. Заказ № 1020. Цена 89 коп. Издательство «Искусство», 103051, Москва, Цветной бульвар, 25. Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова «Союзполиграфпром» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, М-54, Валовая, 28. Иллюстрации отпечатаны в Московской типографии № 2 «Союзполиграфпром» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Москва, проспект Мира, 105





39 коп.

THE
LITERARY
MAGAZINE
AND
JOURNAL
OF
SCIENCE,
ART,
LITERATURE,
AND
POLITICS.
EDITED
BY
JOHN
STEELE
GODDARD.